
Bibliotheca Alexandrina
0137908

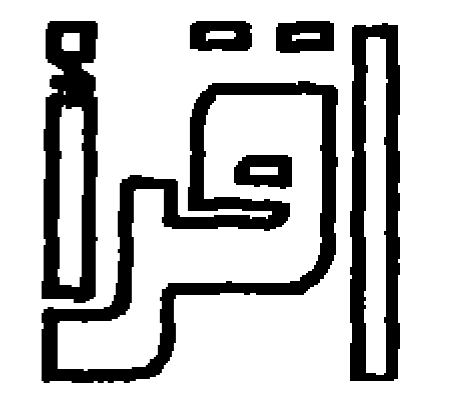
اقرأ

شفيق عبد اللطيف

السينما الإسرائيلية



دار المعارف



[٥٢٦]

السينما الإسرائيلية

شفيق عبد اللطيف

السينما الإسرائيلية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

مقدمة

خطت الصهيونية العنصرية خطوات واسعة لتضليل الرأى العام العالمى والعربى والإسرائيلى.. إذ عمدت إلى التغلغل داخل العقول لتشكيلها وفق وجهة النظر اليهودية العنصرية المتسلطة.

كذلك المخططات الصهيونية المصنوعة وفق المنهج الإعلامى الذى صاغته فى صناعة السينما، سواء على المستوى الصهيونى العالمى أو المستوى الإسرائيلى.. فالسينما الإسرائيلية تحركها اليد الصهيونية المتسلطة. ذلك لأن وضع اليهود فى العالم مهتز لانعدام الأرض المحددة جغرافيًا، والتى تؤصل كيانهم المستقل فى أرض الميعاد. فقد قامت الصهيونية فى بداية القرن العشرين بإنتاج أفلام تسجيلية تجسد الوهم من خلال مخطط صهيونى مدروس يهدف إلى جمع شتات اليهود من «الديا سبورا» المبددة لشملهم فى أنحاء الأرض. ذلك لأن عقدة ضياع الذات اليهودية بين الشعوب تقلق الصهيونية وتدفعها إلى التحرك داخل قطاعات الرأى العام العالمى.

ومن الملاحظ أن رأس المال اليهودى فى الولايات المتحده يسيطر

على وسائل الإعلام والاتصال منذ القرن التاسع عشر، وتزايد خطره خلال القرن العشرين. وكان لابد لرأس المال اليهودى المتسلط أن يستخدم الصورة المرئية والكلمة المسموعة، فى التغلغل داخل أفهام الرأى العام. وكان الاعتماد على الصحافة والأفلام السينمائية التى تستحوذ على عقول الجماهير بقطاعاتها العريضة..

من هنا بدت السينما الصهيونية ناقوسًا ذا فاعلية مؤثرة. وفعلا حققت صناعة السينما اليهودية أهدافها فى محورين أساسيين:

الأول: يتمثل فى اجتذاب الأموال من جمهور المشاهدين، سواء فى الولايات المتحدة أو خارجها.

والثانى: يتحقق فى إحلال قضية اليهود فى عقلية المشاهد، لفرض وجهة نظر صهيونية حول وضع اليهود فى العالم، والتركيز على أرض الميعاد فى فلسطين، التى شهدت هجرات يهودية إليها عبر السنين.. هذا وقد بدت السينما اليهودية تتخذ مسارات عديدة للوصول إلى أهدافها العنصرية، منها تغليب العنصر اليهودى على كل الأجناس الإنسانية، مع التقليل من شأن العرب ووصفهم بما يحط من قدرهم بوسائل التضليل غير العاقلة... فالسينما اليهودية - سواء فى الولايات المتحدة أو فى إسرائيل - سينما مصنوعة لهدف لا إنسانى، لأن التركيز فيها يتمثل فى هدم الحقائق العلمية والتاريخية للعرب. وقد قامت إسرائيل بإنتاج العديد من الأفلام التى تمجد الشخصية

اليهودية وتبرز الدور البطولى لليهود وفق مخطط يغاير الحقائق التاريخية المتعارف عليها.. لذلك نجد السينما الإسرائيلية تندفع نحو الملاحة فى البحار الصعبة مما أفقد صناعة السينما فى إسرائيل أهدافها كفن له قواعده

ومن المعلوم أن شركات السينما فى إسرائيل تنسق نشاطها مع الشركات اليهودية فى الولايات المتحدة من حيث استقدام رأس المال الصهيونى والخبرة الفنية والإعلامية إلى جانب استغلال نجوم السينما العالميين للعمل فى أفلام تخدم المخطط الإسرائيلى البعيد عن الفن كفن للحياة.. من هنا سقطت السينما الإسرائيلية فى وهدة العدمية الفنية.

وعلى ضوء هذا الكتاب الذى نقدمه للقارئ العربى والعالمى يتبين لنا وجهة السينما الصهيونية على وجه العموم، وكيف اتخذت مسارات غير واعية بقضايا اليهود، سواء فى إسرائيل أو خارجها، وقد استخدمت لغة النقد لهذه الصناعة التى يجب أن توضع تحت مجهر الاختبار والنقد الموضوعى، وعسى أن نكون قد وفقنا، والله على ما نقول وكيل.

المؤلف

البداية.. فى السينما الإسرائيلية

كان من الممكن ألاّ تكون هناك سينما إسرائيلية بالمعنى المفهوم، ويكتفى بالسينما الصهيونية التى تمولها يد يهودية وتتبع شركات يهودية، لكن المؤسسة العسكرية فى إسرائيل أرادت أن تكون هناك سينما إسرائيلية تحمل الطابع الإسرائيلى البحت، وتنبع من مناخ إسرائيلى، لكن برأسمال ومساندة يهودية.

وفعلا اتجهت إسرائيل إلى إنتاج كثير من الأفلام منذ قيامها فى ١٥ مايو عام ١٩٤٨، إذ عمدت إلى إنتاج أفلام قصيرة تسجيلية، وكلها تعمق معنى الأرض فى عقول اليهود.. واتخذت فكرة أرض الميعاد تعالج من عدة زوايا تسجيلية كحلم تحقق ويمكن توسيعه عن طريق الحرب واكتساب أراض بالعدوان المسلح.

كان أول الأفلام الإسرائيلية هو فيلم «التل ٢٤ لا يرد»، الذى أنتج عام ١٩٥٤، وتجرى أحداثه عام ٤٨ قبل وبعد قيام إسرائيل مباشرة.. إذ تبدأ أحداثه الأساسية عند بداية انسحاب القوات البريطانية يوم ١٤ مايو ٤٨ وبدء الصراع العربى اليهودى فى المنطقة..

وقد أبرز الفيلم معنى البطولة المفتعلة لدى العصابات اليهودية المقاتلة للعرب الفلسطينيين فى أراضيهم. وعلى الجانب الآخر أظهر الفيلم مدى التفكك العربي.. مُظْهرًا عدم وجود الترابط بين العرب بعضهم ببعض.

ولقد قام بإخراج هذا الفيلم الإسرائيلي الأول المخرج الإنجليزى ديكنسون الذي ولد فى لندن عام ١٩٠٣.. أما قصة ذلك الفيلم فهي مقتبسة أساسًا من القصة العالمية المشهورة «جريمة فى ميدان ثورنتون» لباتريك هاملتون، ولقد بدت بعض التغييرات والتعديلات فى هذه القصة إلى الحد الذى جعلها توافق مناخ فلسطين وتطويعها لملاءمتها للصراع العربي الإسرائيلي فى المنطقة على أن الناقد الفرنسى «روجيه بوسينو» قد أظهر مواطن الضعف فى هذا الفيلم الهابط كمؤشر لسقوط السينما الإسرائيلية منذ الوهلة الأولى من بدايتها.. ذكر ذلك الناقد الفرنسي فى «دائرة معارف السينما الفرنسية» التي يشرف على إعدادها، ويرى فيها أن الفيلم قد صور بطريقة عشوائية كفاح اليهود من أجل الأرض، وهو تحرك مفتعل إلى حد كبير، وخلص ديكنسون إلى أن هذا الفيلم «سقطة فنية».

وهناك فيلم آخر فى إطار بدايات السينما الإسرائيلية هو فيلم «صلاح»، ويرمز إلى اليهود العرب فى شخص «صلاح»، ذلك اليهودي اليمنى الساذج الذى بدا كسولاً لا يهمه شيء، حتى بدا عليه

الفقر فى إسرائيل، وبيته قذر مثل بيت أى يهودى عربى كما تصوره الدعاية الإسرائيلية. ويصطدم «صلاح» بمجتمع راق من اليهود الغربيين لم يتفاعل معهم، بل إنه على حد تعبير الفيلم يرفض التطور والإندماج مع الأجناس اليهوديه الراقية.. لقد صور الفيلم «صلاح» شخصًا يعمل فى أحط الحرف، وهى صناعة الأحذية.. وهو يتلمس كل السبل للحصول على شقة يسكن فيها لكن بدون جدوى.. ويظل ذلك اليهودى العربى التائه يبحث عن معنى الحياة وسط مجتمع يرفضه تمامًا ويلفظه.

وإلى جانب ذلك فى قائمة الأفلام الإسرائيلية فيلم «توفيا وبناته السبع»، وهو يهودى تشغله بناته السبع، إنه يريد أن يزوجهن ويتخلص منهن.. لكنه لا يجد الفرصة لكى يوفر لهن حياة معقولة، فهو رجل فقير، وفرصة الحياة أمامه غير ملائمة لوضع أفضل وحياة ميسرة.. وفى شكل كوميدى هابط تدور أحداث ذلك الفيلم، لكنه يحمل بين نبرات حواره قضية هامة، وهى ضياع الإنسان فى إسرائيل، وتتمثل أساسًا فى عدم وجود الفرص للحياة.. وهذه هى السمة الغالبة فى طابع السينما الإسرائيلية فى مراحل بداياتها.

على أن هناك فيلمًا آخر هو «غيوم فوق إسرائيل»، وتدور أحداثه إبَّان عدوان ١٩٥٦، وفيه تبرز مدى قدرة الجندى الإسرائيلى المحارب من وجهة نظر يهودية صهيونية مفتعلة إلى حد كبير. تدور

أحداث الفيلم فى سيناء، بعد عدوان ١٩٥٦، وهو العدوان الثلاثى، ولقد انتهزت السينما الإسرائيلية تلك الحرب فنفذت من بين أحداثها إلى العالم بذلك الفيلم العسكرى الذى يمجد الجيش الإسرائيلى.. فأحداث القصة ترمز إلى طيار إسرائيلى سقط بطائرته «المستير» المعطلة بعد حدوث خلل بها. ووجد سيدة عربية تعيش فى مخيم فيشعرها بأنه يمكنه قتلها لكنه لم يرد ذلك، لأنه لا ينوى الشر أصلا.. لكنها تقدم له الماء والطعام.. فيشعر بأنها إنسانة طيبة، ويمكن فى هذا إيجاد نوع من المعايشة مع العرب يرتضيه اليهود. هكذا يقول الفيلم.. إنه يرمز إلى إمكانية الحياة معًا على هذه الأرض.. العرب واليهود معًا.. وهى دعاية خبيثة لجأت إليها الصهيونية عن طريق السينما.

هذا كله إلى جانب بعض أفلام تسجيلية لاهدف لها سوى إظهار وجه إسرائيل المتحضر للرأى العام العالمى.. كذلك هناك أفلام تسجيلية عن القدس وتاريخها، وكلها أفلام من وجهة النظر الصهيونية مغالطة للنصوص التاريخية والآثار العلمية المتعارف عليها.

إن السينما الإسرائيلية فى بداية عهدها ظلت تقلد الأفلام الأمريكية من الوجهة الفنية فقط، وبشكل مفتعل يفقد العنصر المتكامل للسينما كفن.. على أن السينما الإسرائيلية لم يكن لديها وجوه جديدة بالمعنى المفهوم.. فالنجوم الإسرائيليون معدومون تمامًا مع بداية السينما الإسرائيلية.. وكلها تعتمد على النجوم الأمريكيين والفرنسيين والبريطانيين، وحتى هذه الأيام، فإنها تجذب تلك الوجوه لإنعاش

ذلك الفن المتأرجح، والذى أثرت فيه دواعى عدم الاستقرار التى فرضت على إسرائيل منذ قيامها بسبب حالة الحرب المستمرة.

إن قضية السينما الإسرائيلية منذ بدايتها تتركز فى الإنسان اليهودى القلق الذى دمرت ذاته ضربات النازية المستمرة.. وها هو ذا يلاقى العذاب فى أرض العرب.. كلها قضايا تتلاقى فى إطار الضياع الأبدى للشخصية الإسرائيلية، وهو ضياع يتجسد بشكل خطير يومًا بعد يوم.

شعب الله المختار

عقب إقامة إسرائيل سارعت «هوليوود» بإنتاج العديد من الأفلام التي تتحدث عن قضية التمايز لدى اليهود.. وكل هذه الأفلام تشير إلى القضية علنًا ومن طرف خفي.. فمثلا فيلم «شمشون ودليلة» الذي أخرجه سيسيل ديميل بطولة «فيكتور ماتيور» و «هيدى لامار» إنتاج ١٩٤٩ يشير إلى سيادة الجنس اليهودي من زاوية ضيقة، لكنها فعالة.. وفيلم «داود وباتشيبع» بطولة «جريجوري بيك وسوزان هوارد» إنتاج ١٩٥١، و «خطايا إيزابيل» إنتاج ٥٣، و «سليمان وملكة سبأ» الذي أخرجه كينج فيدور، و «إستر والملك» لمخرجه راؤول ولسن إنتاج ١٩٦٠، و «سادوم وعامورة» لروبرت الدريس إنتاج ١٩٦١، وكلها ترمز إلى تحقيق الذات اليهودية.

أما فيلم «التوراة في البداية» لجون هوستون الذي أنتج عام ١٩٦٦ فإنه يتحدث عن التعاليم اليهودية، وهو الفيلم الذي يمهد بواسطة الأساطير إلى قيام إسرائيل، وهو يؤكد في مغالطة دينية أن إسماعيل عليه السلام هو أبو العرب.. وأنه من العبيد أصلا، لأن

أمه «هاجر» من جنس العبيد، أما إسحق فهو أبو اليهود من نسل السادة، وأن أمه «سارة» كانت أميرة فى الأصل، كما أن أرض إسرائيل تمتد من النيل للفرات كما أشار إبراهيم عليه السلام.

وفى هذا الإطار المغالط سارت السينما اليهودية فى مجرى المغالطات.. وفى فيلم «فتاة مرحة» تجاهر بربارا ستريساند بيهوديتها وتفاخر بذلك.

وهناك فى فيلم «عازف الكمان على السطح»، ويتلخص فى أنه يعيش تيفى مع زوجته وبناته الخمس فى قرية روسية وكأنهم فى سجن أبدى يريدون الخروج منه إلى الحياة الأوسع.. كذلك فيلم «حائط أورشليم»، إنتاج ١٩٦٩، وفيه لقطات غير منسقة فنيًّا، مثل لقطة لموشى ديان وهو يبكى عند حائط المبكى داعيًا لإسرائيل.. وهناك فيلم «تحيا أورشليم» للناقد الفرنسى «هنرى شابيبه»، وتدور أحداثه فى القدس.. أيضًا الفرنسى الصهيونى «جوزيف كيسيل» قدم العديد من الأفلام التى تتحدث عن شعب الله المختار، وعن أمله فى القدس وعودتها إلى حلبة الحياة اليهودية بعد صراع مرير.. على أن فيلم «خذ اثنين» وبطله مخرج إسرائيلى يقاوم رغبات فتاة أمريكية، ويتجلى الحب لديه على أنه إنسان مرهف مرغوب فيه، لكن فى النهاية يلتقيان فى مطار اللد فى إسرائيل.

واضح معنى السقوط فى هذه الأفلام الهابطة والتى ترتكز فى

النهاية على حلم مفتعل.. إنه حلم شعب الله المختار.. فهل سيظل ذلك الحلم يشغل السينما الصهيونية بعد حرب أكتوبر ٧٣ أم أن هناك نزعة أخرى فى صناعة السينما الصهيونية؟

عقدة الأرض اليهودية..

ظلت عقدة الأرض - أرض الميعاد - تساور أحلام اليهود على مر العصور.. وتجسدت بسبب ما تقوم به أبواق الدعاية الصهيونية من صراخ وعويل يتجه نحو الأرض الموعودة.. ولم تغفل الصهيونية وسيلة السينما الصهيونية كسلاح من أسلحة معاركها الدعائية.. فقبل قيام إسرائيل فى عام ٤٨ والدعاية للدولة المزعومة لم تكف عن الإلحاح لإقامة دولة تجمع اليهود من دياسبوراتهم المبعثرة فى عالم يشعرون فيه بالغربة والضياع الأبدى.

وحين استقرت أحلامهم على أرض الميعاد فى ١٥ مايو عام ٤٨ سارعوا إلى استخدام السينما لتثبيت هذا النزوح إلى أرض فلسطين.. وجعله عملا مشروعًا لاجدال فيه.. حتى إن فيلم - التل ٢٤ لا يرد - جاء أول عمل سينمائى إسرائيلى عام ١٩٥٤ ليشيد بدور اليهود النضالى من أجل إقامة دولتهم بالعرق والجهد والنار.

وعلى النطاق العالمى برز إلى عالم السينما فيلم «الوصايا العشر» الذى أغمط حق العرب وطعن السامية بأسلوب خفى.. فضلا عن

الاستعدادات الفنية الضخمة التى جهزت بها الصهيونية هذا الفيلم ليحمل قضايا اليهود إلى أكبر قطاعات الرأى العام العالمى.. وبذل فيه المخرج العالمى «سيسيل دى ميل» جهدًا كبيرًا لكنه من الوجهة التاريخية مرفوض فكرة وموضوعًا.. لأنه يغاير الواقع التاريخى المتعارف عليه.

وعلى النسق المغالط للواقع التاريخى تصطدم بفيلم «البداية» الذى أخرجه «جون هستون»، وهو فيلم من جملة الأفلام التى مهدت عن طريق استغلال «الميثولوجيا الصهيونية»، للتوسع الإسرائيلى على حساب الفلسطينيين ذلك لأن هذا الفيلم يتوقف فى كثير من أجزائه عند «سيدنا إبراهيم» عليه السلام ليؤكد فى ذهن المشاهد - بالتصريح تارة وبالتلميح تارة أخرى - أن إسماعيل عليه السلام بن إبراهيم من نسل العبيد لأنه من أم مصرية هى «هاجر» وأن إسحق ابن إبراهيم من نسل السادة لأنه من أم «يهودية» يجرى فى عروقها دم مختار متميز هو دم «سارة».. ولتأكيد ذلك ننقل بعض الحوار الذى دار فى الفيلم بين إسماعيل وبعض القوم لنتبين ما تهدف إليه الصهيونية من خلاله.

- «لماذا تسخرون منى ؟»

- ألا تعرف يا إسماعيل أنك ابن أمة.. إنك أشبه بالمخلوقات التى تعمل فى الطحين مع البهائم.. أنت تحمل وزر أمك..

- كيف.. لأن أبى...

- الأبناء يشربون الحصرم دائمًا.. لو كنت ابنًا لسارة يا إسماعيل لاختلف الأمر عليك.. أنت لم تكن من سلالة الدم الأزرق.

....

ويبكى إسماعيل.. ويركع ساجدًا - على أرض لا يعرف منتهاها.. ثم يصيح فى الوجود:

- يا إلهى.. لماذا لم تخلقنى من ظهر سارة.. كيف تركتنى هكذا.. ماذا جنيت؟!

.. وبهذه الكلمات غير العاقلة بدأ فيلم «البداية» الذى أخرجه جون هستون ليخاطب المفكرين فى العالم.. وبدت شركة «فوكس للقرن العشرين» مزهوة به..

أما فيلم «الخروج» فإن الحديث يطول عنه لما جاء به من متناقضات غوغائية غير مسئولة..

قصة الفيلم كتبها الروائى المعروف «ليسون أوريس» وهو يهودى متعصب.. والقصة من جزءين يستمر عرضها ٢٥٠ دقيقة.. وهو أشبه فى انسياقه بفيلم «ميلاد أمة» الأمريكى، الذى يشير إلى الوجود الأمريكى فى القارة.

وفيلم الخروج.. أخرجه «أوتو برمنجر» بطولة «بول نيومان»

وسيناريو «والتون ترامبو» وهو من أعظم كُتّاب السيناريو فى تل أبيب من قبل.

وموضوع الفيلم ينساب فى خطين متوازيين..

الأول: يرمز إلى محاولة دخول «سفينة الخروج» فلسطين وعليها اليهود القادمون من ألمانيا، وهم الناجون من معسكرات الاعتقال النازية.. ويصطدمون بمقاومة القوات البريطانية لهم فى أرض فلسطين.. وبدت المقاومة اليهودية على أشدها، حيث أفسح هنا السيناريو مجالاً تجاهل فيه الواقع الزمنى وأسلوب المقاومة اليهودية لأكثر من القوات البريطانية التى تمتاز بالعدة والتدريب القتالى.. لكن الجزء الأول من هذا الفيلم «اختلق» عامل التفوق لدى اليهود.

أما الجزء الثانى من القصة فإنه يتحدث بأسلوب غير واع عن ميلاد إسرائيل فى أرض فلسطين.. وظهور العرب ضعفاء إلى حد السلبية الميتة.. هذا إلى جانب إغفال عنصر الفكر والتفوق العربى، إلى الحد الذى جعل من هذا الفيلم أضحوكة العصر لما بدت فيه من مغالطات للثقافة العربية وأصولها، وكأن كاتب القصة وواضع السيناريو لم يسمعا بوجود عنصر عربى سابق على اليهود فى هذه الأرض.

وما يؤخذ على هذا الفيلم غير الواعى ما ورد فيه من سباب وشتائم للعرب بلا مبرر.. ومحاولة طمس الحضارة العربية وتجاهلها.. وفى هذا الإطار نحصر قضية الفيلم فى هذا الحوار المجنون:

قال جوس : بالنسبة للأتراك يمكنك أن تشترى رضاهم.. أما بالنسبة للعرب فيجب أن نتعلم كيف نعيش معهم بسلام.. «دفع ياكوف قبضته ولوح بها فى الفضاء» وقال : شيء واحد يفهمه العرب ويعوه.. إنهم يفهمون هكذا!! الضرب.. القوة..

وفى مغالطة أخرى يقول جوس : طرد آرى من حوله جماعة من الصبية العرب إلا أن أحدهم ظل يلاحقه.

- أتريد حلاً فيجيب : لا.

- تذكارات؟ لدى خشب من الصليب.. ومزق من الثوب.

- أعرف.

- أتريد صورًا عارية؟

وحاول آرى أن يجتاز الصبى إلا أن الأخير تمسك بساقه قائلاً :

- ربما تعجبك أختى.. إنها عذراء.

«رمى آرى للطفل قطعة النقود وقال له : احرس السيارة.. بحياتك لو ضاعت.

وفى مشهد آخر يقول : وماذا يحدث لو ذهب طه إلى جوردانا وقال لها إنه يحبها، سوف تبصق فى وجهه حتمًا..

لم يكن بوسع أية يهودية أن تعيش مع أرنولد الإنجليزى.. ولم

يكن الأمر ميسرًا فى وجود فتاة إنجليزية.. وهكذا لم يبق إلا امرأة عربية.

وينقلنا الفيلم إلى نقطة أخرى.. فنرى «كمال» الشاب العربى - يتعاطف معه الكاتب «ليسون أوريس» والسيناريست «دالتون ترامبو» والمخرج «أوتوبرمنجر» - يتمتع بميزة غريبة.. فهو يعتقد أن اليهود هم «الخلص»، وأنهم الذين أتوا بالخير إلى هذا العالم فى الألف سنة الأخيرة.

- ألم يكن ألبرت أينشتين يهوديًا؟!

- ألم يكن سيجموند فرويد وبردياثيف وبيكاسو وشاجال واهرنبورج يهودًا.

- أكثر من نصف العالم من العباقرة فى الألف سنة الأخيرة من اليهود.. ألا يشير ذلك إلى أننا شعب الله المختار.

أما طه.. ذلك الشاب العربى الذى أبرزه الفيلم فيشرح المضمون دروه الحقيق كشخصية عربية ترمز إلى كل العرب..

قال آرى: رجاء مساعدتى.

فأجاب طه: إننى عربى.

- لكنك إنسان تعرف الفرق بين الخير والشر.

- لا.. أنا عربى قذر يجب أن تفهم هذا.

- إذا كنت أنا أخاك فيجب أن تعطني «جردانا» نعم هذا صحيح.. أعطني إياها ودعني أجذبها إلى فراشي.. إنها ستحمل مني أولادي..

.. وانطلقت قبضة «آري» لتسحق فك طه الذي خر ساقطاً فوق ركبتيه.

وفى الجزء الثانى من الخروج نرى الأطفال يعيشون بلا هدف.. وإذا هاجم اليهود العرب فإنهم يضعون السكاكين بين أسنانهم، وإذا حاربوا فإن ضباطهم يجبرونهم على ذلك.. أما زعماء العرب فهم جواسيس خونة.. أو عاطلون يتقاضون الإعانات.. والهبات ينفقونها فى الليالى الحمراء بدون هدف، فهم يعيشون لا على مجهودهم بل على مجهود الآخرين.

ولقد شجعت الصهيونية هذا الفيلم لكى يصل إلى أكبر قطاعات الرأى العام العالمى، ذلك لأنه يحمل قضية اليهود الذين بنوا وعمروا فى أرض فلسطين، ولم يعجبهم العرب الكسالى الذين لم يلقوا بالاً بالأرض وقدسيتها.

وعلى كلٍّ فإن عقدة الأرض قد جسدها اليهود فى صناعة السينما فى إطار من العنصرية الساقطة أمام الحقائق العلمية التاريخية التى تجسد الحق العربى فى كيان الإنسانية جمعاء.

على أن الفيلم الذى أنفقت عليه الصهيونية الأموال «لماذا

إسرائيل ؟» يجسد نظرة الصهيونية إلى أرض فلسطين بالذات وتطلعاتها إليها.

هناك العديد من الأفلام الصهيونية الإسرائيلية محورها الصراع العربى الإسرائيلى من وجهة نظر صهيونية عنصرية.. وشخصية اليهودى فيها تتسم بالبطولة النادرة.. أما العربى فيبدو سلبى الإرادة، مغلفًا بالطابع الكوميدى المهزوز.

وتعتمد صناعة السينما اليهودية فى هذا الإطار على الشخصيات الكوميدية الفرنسية، مثل «لويس دى فينيس» فى «مغامرات يعقوب» ولا مانع هناك من استغلال السمة العربية لشخصية «حميدو» فى فيلم «الحقيبة»، أما إذا كان الفيلم يحمل طابعًا مأساويًا مثل «القطار» فإن أدوار البطولة فيه تتركز على شخصيات معروفة مثل «جان لوى ترانتينيان» و«رومى شنايدر».

أما فيلم «لماذا إسرائيل» فإنه يبدأ بهذه العبارة «قد تختلف معى فى الرأى، لكن هذا الفيلم سوف يوضح لك ما قد يكون خافيًا عليك».

.. ويقدم الفيلم للفرنسيين صورًا مطابقة للمواصفات التى حفرتها الدعاية الصهيونية، وهى صورة إسرائيل ووضعها فى أرض العرب كواحة خضراء فى أرض قفر.. هكذا يتجاهلون الحقائق الواضحة للعيان.

لكن مخرجه «كلود لانزمان» أراد أن يضفى على هذه الصورة الشديدة المثالية شيئًا من الواقعية ليقربه إلى عقلية المشاهد، فعرض بعض مظاهر العنف السائدة فى المجتمع الإسرائيلى.. فإسرائيل - مثل أى بلد من بلدان العالم - بها سجون كثيرة.. وتواجه مشاكل.. وعلى رأسها مشاكل العرب ووجودهم المتميز بالطابع العربى الذى لا يمكن إزالته.. إنه طابع مرتبط بالأرض.. ولقد اختار المخرج القالب التسجيلى فى هذا الفيلم الذى يبرز الحقائق من خلال اللقاءات المتعددة مع كبار الشخصيات المفتعلة. وفى النهاية يكشف الفيلم عن حقيقة قيام إسرائيل فى هذه المنطقة العربية بالذات، وتجسيد عقدة الأرض التى تقلق كيان اليهود دائمًا وإلى الأبد.

وفى فيلم «الحقيبة» الذى أخرجه «چورچ لونر»، يستعرض هنا المخاطر التى يتعرض لها عميل إسرائيلى لجأ إلى السفارة الفرنسية فى ليبيا هربًا من مطاردته، وتخلصًا من هذا الموقف الحرج يتم تهريبه إلى الخارج فى حقيبة كبيرة.

وبرغم أن الموضوع مستهلك فإن اختيار الشخصيات أدى إلى جعله فى مصاف الأفلام المتداولة والبراقة التى تجذب انتباه المشاهد.

على أن فيلم «مغامرات ربى يعقوب» الذى أخرجه «جيرار أورى» قد حقق اتجاهًا فى صناعة السينما الفرنسية نظرًا لطابعه الكوميدى الساخر.

ففى الفيلم يخرج «لويس دى فينيس» كل ما فى جعبته.. فالرابى يعقوب يتقمص شخصية أخرى هربًا من مطارديه.. وتتكرر الشخصيات الكوميدية فى إطار صهيونى دعائى.. وينتهى الفيلم بالنظرة إلى الأرض الموعودة ويقودنا الحديث عن عقدة الأرض فى نفوس اليهود إلى فيلم «سبأ» الذى أنتجته الصهيونية ليجسد مفهوم الأرض.. أرض الميعاد فى عقول الرأى العام العالمى.. ويتحدث الفيلم عن «بلقيس ملكة سبأ».. وقد قامت بدور «بلقيس» فى الفيلم .چينا لولو بريچيدا» وبدور «سليمان» «بول براينر».

ويبدو فى هذا الفيلم أن القوات المصرية قد هاجمت اليهود فاستعد اليهود بقيادة سليمان للقائهم. ورأى سليمان فى منامه أن يحفر الأرض على شكل خندق ويجعل الشمس فى ظهور القوات المصرية المحاربة، فإذا هى هاجمت قوات اليهود أخرج اليهود أسلحتهم التى طلوها فصارت لامعة كالفضة لتعكس أضواءها فى عيون المصريين، فيتساقط الواحد تلو الآخر بعرباتهم وأسلحتهم فى الخندق.. وكانت الهزيمة بسبب انعكاس الشمس على عيون المصريين.. واستولى اليهود على الأرض.. وتطلعوا إلى أرض الميعاد.. التى هى الهدف..

وفى استطلاعات متأنية لمجلة «كراسات السينما» الفرنسية منذ ديسمبر عام ١٩٦٣ حتى يومنا هذا تستوقفنا بعض الملاحظات عن تركيز السينما الصهيونية على عقدة الأرض.

منذ عام ١٩١٣ وبداية السينما الصامتة والدعاية الصهيونية تستغل هذا الفن فى الدعاية للأرض الموعودة.. وفى هذه الفترة البدائية التى بدأت فيها السينما الأمريكية تحبو فى المهد والسيطرة الصهيونية توجه هذا الفن فى إطار عدوانى. فقد بدت «جلوريا سودنسون» نجمة السينما الصامتة العالمية المشهورة تخدم الأغراض اليهودية بعيدة المدى وفق مخطط يهودى مدروس. كذلك «هربرت روتشيليد» و«أودلف زوكود» ثم «سيسيل ب. ديميل» الممول.. المخرج لعديد من الأفلام الصهيونية.

ولنا هنا وقفة عند «سيسيل ب. ديميل» الذى أخرج سبعين فيلمًا بدأت صامتة بفيلم «زوجة الهندى» عام ١٩١٣، وانتهت ناطقة بـ«الوصايا العشر» عام ١٩٥٦.. فلقد استباح ديميل الأديان وقصص الكتاب المقدس فأظهر النبى «موسى عليه السلام» مرتين صامتًا فى عام ١٩١٣ وناطقًا عام ١٩٥٦.. كذلك السيد المسيح فى «ملك الملوك» عام ١٩٢٧، وشمشون ودليلة عام ١٩٤٩، واستحدث الكثير لتحريف التاريخ المقدس لحياة موسى وعيسى.. عليهما السلام.. ولا يزال رجال السينما من الصهيونيين يتطاولون على هاتين الشخصيتين المقدستين إلى يومنا هذا.

ومن العجيب أن استغلت الصهيونية شخصية «دريفوس» اليهودي الفرنسى الذى حوكم ظلمًا خلال عام ١٨٩٩ أى بعد ثلاثة

يام من وضع تيودور هرتزل مـؤسس الصـهيونية لـكتابه المعـروف « الدولة اليهودية ».. وقبل ثلاثة أعـوام مـن وضـعه كتـابه « الأرض المقدسة الجديدة ».

ومن العجيب أيضًا أن فيلم « دريفوس » قـد نبـه قـادة الحـركة الصهيونية ودعاتها إلى أهمية جهاز السينما فى الدعاية وفعـاليته فى هـذا المجال. ذلك لأن المخرج الفرنسى « چورچ ميلييس » قد صنع من هـذا الفيلم أعجوبة العصر، على أن أول ما ظهر من أفلام عقدة الصهيونية تجاه الأرض هو فيلم « حياة اليهـود فى أرض الميعـاد » الـذى أخـرجه يعقوب بن دوف » وهو يهودى روسى عـاش فـترة فى فلسـطين قبـل الحرب العالمية الأولى وأخرج هذا الفيـلم خـلال عـام ١٩١٢، وهـى الفترة الحاسمة فى حياة اليهود، إذ سقطت الثورة الروسية عام ١٩٠٥، وبدأت موجة الخروج اليهودى إلى أرض الشمس، وهى الموجـة الـتى عرفت باسم « الموجة الثانية ».

بعد ذلك بحثت السينما الصـهيونية فى الـكتاب المقـدس والتـاريخ اليهودى تغير وتبدل ما تشاء لتقدمه للرأى العام عن قضـية اليهـود.. وتجسـد الأمر فى « الوصـايا العشر » الذى تناول قصة النبى موسى وبـنى إسرائيل فى أثناء وجـودهم فى أرض مصر وخـروجهم منهـا، على أن شعب مصر فى زعمهم شعب منبوذ مستعبد لفرعون وقومه.. وبـرغم أن الفيلم حمل مغالطات فاضحة مثل شخصية « نفرتيتى »، والتى يقول

التاريخ إنها عاشت فى عصر غير عصر موسى عليه السلام، فإن الفيلم يغالط ويختلق شخصية ما بهذا الاسم.. كذلك فى فيلم «ملك الملوك» الذى يتحدث عن حياة السيد المسيح، فقد ألقى مسئولية موت «المخلص» على «كافياس» بدلاً من يهوذا الإسخربوطى اليهودى مراعاة لشعور اليهود.. وتبرئة لهم من دم السيد المسيح..

أخطاء تاريخية ودينية وقع فيها المخرج العالمى «سيسيل ب. ديميل» دون أن ينبهه أحد.. لذا بدت المغالطات فى النص بدون وعى أو إدراك لعقلية المشاهد.. لكننا نقول هذه هى صناعة السينما اليهودية.. إنها صناعة غير واعية بعقل المشاهد وثقافته، وقد تغافل مخططو الصهيونية التطور التكنولوجى المعاصر والحديث. فسارت السينما الإسرائيلية تجوب متاهات البحار الصعبة بحثًا عن تبرير يحقق لهم مآربهم فى الحياة. لكن الرؤية غير الواضحة أمام تجار السينما فى إسرائيل تجعلهم يعيشون فى دوامة القلق الممل.. لكن الى متى؟

الصهيونية... ومنطق السينما العنصرية

لقد ركزت الصهيونية على صناعة السينما باعتبارها أداة إعلام فعال تتغلغل داخل أفهام الرأى العام العالمى.. فالسينما آلة فن إعلام فعال.. ولا عجب أن الصهيونية قد تنبهت إلى ذلك الجهاز منذ بدايته كفن صامت لإبراز قضية اليهود فى هذا العالم.. كقضية جديرة بالإهتمام.

والملاحظ أن «كراسات السينما الفرنسية» التى تصدر تباعًا وخاصة عدد ديسمبر عام ١٩٦٣، قد أوردت اتجاهات السينما الأمريكية ومدى تأثير الصهيونية على تلك الصناعة.

فمنذ بداية السينما الصامتة عام ١٩١٣، ظهرت شخصيات الرواد وفى عيونهم صورة اليهودى الضائع فى هذا العالم.

ظهرت «جلوديا سوانسون» و «هربرت روتشيلد»، ثم «أودلف زوكور»، وأخيرا «سيسيل دى ميل»، الذى قدم «الوصايا العشر» صامتة وناطقة.. والذى استباح الكتاب المقدس فى إبراز شخصيات أفلامه واستنطاقهم بالعبارات العنصرية الصارخة.. مستهينًا بشخصية

«موسى عليه السلام»، وشخصية «المسيح عيسى عليه السلام»، «فموسى» ظهر كمنقذ ومخلص.. وعند نقطة الخلاف وهى عدم طاعة بنى إسرائيل له، وخيانتهم للأنبياء، وظلمهم فى الأرض وقفت السينما تمامًا.. كذلك فى شخص السيد المسيح فى «ملك الملوك»، الذى أنتج عام ١٩٢٧ وشمشون ودليلة عام ٤٩.

استحدثت السينما الصهيونية تحريف التاريخ من أجل كسب قضية عنصرية زائفة وظلت السينما الصهيونية فى أمريكا تضرب على هذا الوتر الحساس.. فمنذ ظهور فيلم «جواد لوب» الصامت إلى «باباى رواس» الناطق، والسينما اليهودية تحاول طمس الواقع التاريخى.. ففى الفيلم الأخير يصورون البحر الأحمر بأنه بحر الأساطير، وهو ينشق أمام موسى وبنى إسرائيل وهم يخرجون من مصر.. ثم وهو يخدع فرعون مصر بأنه لا ولن يفشى السر الإلهى لأحد، وهو السر الذى يدور حول تلك الحيل التى خرج بها بنو إسرائيل.. وهو مغالط لما تعارف عليه الباحثون فى التاريخ القديم.

على أن السينما الصهيونية أخذت تدور حول خرافة «أرض الميعاد» وهى النزعة العنصرية التى تقلق اليهود وتعيش بين جلودهم إلى يومنا هذا.

وانطلاقًا من كتاب «الدولة اليهودية»، و «الأرض الجديدة القديمة» لتيودور هرتزل، خطت صناعة السينما اليهودية خطوات سريعة

فى حبكة دعائية إلى المضمون والهدف العنصرى.

والملاحظ من الدراسات الواعية المترصدة لمفهوم السينما الصهيونية أن فيلم « حياة اليهود فى أرض الميعاد » ليعقوب بن دوف اليهودى الصهيونى الروسى الأصل، هو أول عمل يجسد الحقيقة المرة لدى اليهود. لقد أخرج هذا الفيلم عام ١٩١٢ فى الفترة التى اشتد فيها ساعد الصهيونية بهزيمة الثورة الروسية عام ١٩٠٥، وتطلع فيها اليهود بتأثير الصهيونية إلى الخروج من روسيا إلى أرض الميعاد وهذا الخروج أطلقوا عليه « الهجرة الثانية » والذى استمدوا منه مادة قصص أفلامهم.

كذلك فإن عودة اليهود من الشتات إلى جبل صهيون فى « أورشليم » القدس أمر استفادت منه السينما الصهيونية إلى حد كبير.

ومن الواضح أن هناك مغالطات تاريخية دينية فى مسلك السينما الصهيونية بالنسبة لتناولها القضايا التاريخية المعروفة.

فالتوراة قد صورت خروج موسى وقومه من مصر إلى أرض اللبن والعسل، على أنهم قوم هاربين لا استقرار لهم.. وأن موسى عليه السلام قال لهم على لسان القرآن الكريم : « ادخلوا الأرض المقدسة التى كتب الله لكم » ولم يقل تملكوا أو استقروا.. لكن اليهود تناسوا ذلك التفسير البين، وطوعوا ذلك الهروب إلى الإقامة الدائمة، ونفخوا فى أبواق الدعاية السينمائية، داعين بنى جلدتهم من الشتات

الأبدى.. إلى أرض الميعاد.. الموروثة.. من هنا وقع اختيار «أودلف زكور» صاحب «شركة برامونت» على قصة موسى النبى، لإنتاجها تحت اسم «الوصايا العشر» مرتين الأولى صامتة عام ١٩٢٣ فى زمن قل فيه إقبال بنى إسرائيل على الهجرة إلى أرض ميعادهم ومرة أخرى ناطقة بالألوان ١٩٥٦، وبعد قيام إسرائيل فى وقت لم تنشط فيه هجرة اليهود إلى إسرائيل..

فى منطوق هذين الفيلمين تبدو المغالطة التاريخية فى أن النقاد اعترضوا على استعمال اسم «الأميرة نفرتيرى» أو نفرتيتى» فى الوصايا العشر برغم أن التاريخ يشير إلى أن هذه الأميرة قد عاشت فى عصر غير عصر موسى.. لكن إزاء هذا النقد الصارخ الواعى انطلق أحد معلق اليهود ليقول بأن هناك أميرتين بهذين الاسمين يفصل بينهما قرون من عمر مصر القديمة.. لكن الأميرة العاشقة «آن باكستر» لموسى «شالتون هستون»، فى هذا الفيلم، هى نفرتيتى أو نفرتيرى فى آن واحد..

وتواردت أفلام المغالطات للواقع التاريخى فى إطار صناعة السينما الصهيونية الإسرائيلية.. فظهرت أفلام تشوه الواقع الإنسانى للحياة المثالية بما يتفق وأهداف الصهيونية.

ظهرت أفلام تتحدث عن اضطهاد العنصر اليهودى فى الولايات المتحدة منها فيلم «النار المتشابكة» لعام ١٩٤٧، إخراج ادوار ديمتريك

وهو أيضًا مخرج فيلم «المحتال» بطولة «كلارك دوجلاس» وفيلم (اتفاقية الجنتلمان) و«الحائط الخفى» ١٩٤٧ الذى أخرجه «الياكازان»، والذى يؤدى فيه جيروجورى بيك الدور الرئيسى.. على أن فيلم «الخروج»، هو الذى يصرخ فى أعماق اليهود ليحذرهم من الحياة خارج إسرائيل.. فهذا الفيلم - إنتاج ١٩٦٠ - الذى وضع قصته الصهيونى المتعصب «ليون أوريس»، يجذب اليهود فى أسلوب مشوق إلى إسرائيل فى مائتى دقيقة وأن يكون شأنه شأن فيلم «ميلاد أمة» وهو الفيلم الأمريكى ذائع الصيت.

ولفظ «الخروج» يشير إلى عدة معان.. منها خروج اليهود من مصر أيام موسى عليه السلام.. ومحاولة دخول الباخرة «الخروج» فلسطين حاملة اليهود الذين فروا من معسكرات الاعتقال فى ألمانيا النازية الناجين من عمليات الإبادة الجماعية على يد هتلر.. ومدى مقاومة القوات البريطانية الموجودة فى فلسطين لهؤلاء اليهود القادمين. على أن فيلم «الخروج» يعتبر نقطة تحول فى السينما الصهيونية داخل إسرائيل وخارجها. ومن قبل هذا الفيلم كانت صناعة السينما فى إسرائيل فى المهد، فاللسان العبرى لم يكن ذا كفاءة لكى يؤدى المضمون الهادف.

فحتى عام ١٩٥٣ لم يكن فى قائمة الإنتاج السينمائى الإسرائيلى إلا ثلاثة أفلام فقط، ذلك لأن الاهتمام فى إسرائيل كان موجهًا

للأفلام التسجيلية القصيرة، وهى أفلام الدعاية للأرض الجديدة.

وبعد فيلم «الخروج» انطلقت أفلام إسرائيلية تخاطب شباب إسرائيل بلغة غنائية تشيد بالأرض الجديدة، أرض الميعاد.

هذا وقد فرضت النغمة اليهودية العنصرية نفسها على الأفلام الأمريكية.. فمثلا فى الأفلام الغنائية نفاجأ بجولى اندروز فى فيلم «ميلى» لمخرجه جورج روى هيل.. إنتاج ١٩٦٧ وهى تتمايل طربًا فى فرح يهودى بمدينة نيويورك وتغنى للعريس بلسان عبرى إشارة إلى أرض الميعاد.

كذلك الحال فى فيلم «كباريه» الذى أخرجه بوب فوس، نرى ماريا بيرسون وفريتز ويبر وهما يتزوجان فى معبد يهودى إشارة إلى مفهوم العهد القديم.

ويبدو أن الأفلام الإسرائيلية بالذات وحتى عام ١٩٦٦ لم تصل إلى ٢٥ فيلمًا روائيًا طويلاً فقط.

الفيلم الصهيونى فى المهرجانات العالمية

وقد ابدت إسرائيل اهتماما بالمهرجانات العالمية، حين خرجت بفيلم «فجوة فى القمر» الذى أخرجه «يورى زوهار»، وقد عرض فى مهرجان كان لعام ٦٥ وفيلم «ثلاثة أيام وطفل» لمهرجان ١٩٦٧.

ويسوقنا الحديث إلى الاتجاهات السائدة فى السينما الصهيونية فى المرحلة التالية بفيلم «الخروج» إلى وجه السينما الصهيونية الإسرائيلية فى مهرجان فينيسيا عام ١٩٧٢، وهو المهرجان الذى يختتم به الأعمال السينمائية فى مهرجانات أوربا كان من بينها فيلمان إسرائيليان هما «تحيا أورشليم» وهو فيلم تسجيلى أخرجه الفرنسى «هنرى شابيبه» وفيلم «كباريه» وهو صهيونى، يأخذ شكل الطابع الموسيقى.

وفى عام ٧٥ عرضت إسرائيل باسم سويسرا فيلم «ظلال الملائكة» خارج المهرجان.. وادعت إسرائيل أن هذا الفيلم يطعن اليهود، وأنها تطلب وقف عرضه إلا أن اللعبة كشفت للحاضرين وبأنها عملية دبرت لها إسرائيل لعرض قضيتها من جانب خفى هى قضية الإنسان اليهودى الذى له قضايا أساسية فى هذا العالم.. هذا بالنسبة لوجه إسرائيل فى مهرجان كان لعام ١٩٧٥.. أما فى عام ١٩٧٣ فقد عرضت أفلامًا تدور حول انتصاراتها فى حرب يونيو وكلها تشيد بجيش الدفاع الذى لا يقهر.. منها «المنزل فى شارع شيلوش»، و«ولكن أين دانيال فاكس؟».. وغيرها من أفلام الدعاية الهابطة.. وفى عام ٧٧ حاولت إسرائيل أن تلتقط أنفاسها بعد هزيمتها فى أكتوبر ٧٣ فسعت بكل الوسائل لإبراز شخصية جيشها أمام الرأى العام العالمى.

عمدت إسرائيل فى مهرجان كان لعام ١٩٧٧، أن تقدم أمام أعين النظارة فيلم «عملية الرعد»، وتدور أحداثه حول عملية مطار

عنتيبي التى قام فيها الكوماندوز الإسرائيليون بعملية الإغارة على مطار عنتيبي عام ١٩٧٦ من أجل إطلاق سراح الرهائن فى الطائرة الفرنسية المخطوفة.. ولقد عمدت إسرائيل إلى إبراز قوة الكوماندوز الإسرائيليين أمام الرأى العام العالمى.. وعمل مناحيم جولان منتج ومخرج الفيلم على إبراز العنصر اليهودى وتمسكه بالأرض.. ودفاعه عنها حتى خارج إسرائيل.. ولم يكن هذا الفيلم وحده هو الذى يصور تلك الغارة الإسرائيلية اللعينة.. بل قد سبقته الصهيونية إلى إنتاج فيلم تسجيلى مدته ٢٠ دقيقة يحمل اسم «انتصار عنتيبي» لقى غضب الرأى العام العالمى فى كل مكان وأتى بنتائج عكسية على إسرائيل.

وإلى جانب فيلم عملية الرعد هناك فيلم عرضته إسرائيل فى مهرجان كان لعام ٧٧ ضمن الستة أفلام التى عرضتها هو «تل حلفون لايرد» وهو صرخة لليهود إلى التجمع المرفوض فى أرض الميعاد.

اليهود.. وعقدة النازى

تعيش عقدة النازية بين جلود اليهود إلى الأبد.. وهى عقدة متأصلة سببها المعاناة التى لقيها اليهود على أيدى النازى قبل وفى أثناء الحرب العالمية الثانية.. فلقد انصهر اليهود فى أفران النازية جماعات.. ونكل بهم هتلر حتى هبوا زرافات إلى حيث يوجد الأمان فى أمريكا وبلدان غرب أوربا.

هذه هى الموضوعات الرئيسية فى الأفلام الصهيونية إزاء تحدى النازى للعنصر اليهودى الذى راح بعدها يبحث عن مأوى وملجئ فى أرض فلسطين.. من هذه الأفلام.. فيلم «القطار» إخراج «جرانييه ديفيز»، وتدور أحداثه عام ١٩٤٠ فى قطار للاجئين اليهود الألمان.. وفيه يدور حوار صريح بين فرنسى ولاجئة ألمانية يهودية.. الشاب الفرنسى له ارتباطه الأسرى، أما هى فضائعة فى متاهات الدياسبورا.. إنها تبحث عن تجمع يحميها فلا تكاد تجده.. ووجدته بعد عناء فى إسرائيل التى هى الهدف.

وإذا نظرنا إلى كيفية استغلال الصهيونية لعقدة النازية فإننا نرى

أنفسنا أمام عديد من الأفلام المتنوعة التى تطرق الموضوع من عدة زوايا.

وقبل كل شيء نقول إن ما فعلته النازية فى يهود أوربا فعلته أيضًا فى شعوب أوربا والاتحاد السوفيتى.. لكن الصهيونية استغلت ما فعله النازيون فى اليهود ليكون مادة سينمائية دعائية لإقامة الوطن القومى فى فلسطين.

عمدت صناعة السينما الصهيونية إلى إبراز ما يسمى بشعب الله المختار كحقيقة واقعة لاشك فيها.. ومن خلال إنقاص قدر الشعوب الأخرى مثل «اليهودى الخالد» للدكتور «فريتز هيلبر»، و«اليهودى سوس» لفايت هرلان، وقد بدت نزعة الصهيونية فيهما بشكل يثير عدة تساؤلات حول وضع السينما كفن للحياة.. هذا وقد بدأت هوليوود تنتج أفلامًا تركز على الاضطهاد الذى لحق باليهود فى أى مكان من العالم.. وقد عمدت إلى تصوير النازى بصور بشعة فى فيلم «الدكتاتور العظيم» الذى أنتج عام ١٩٤٠ إبان الحرب العالمية الثانية.

ويقودنا الحديث عن النازية فى السينما الصهيونية إلى قصة الفتاة اليهودية «آن فرانك» للمخرج الأمريكى «جورج ستيفنز» وتدور أحداث الفيلم حول فتاة يهودية عذبها النازيون فى سجون الاعتقال.. وركز الفيلم على ألوان المعاناة والتعذيب الذى لقيته الفتاة «آن

فرانك». . وارتباطه بالتعذيب الجماعى لليهود على يد النازى. . كذلك فيلم «حدائق فيندرى كونتيني» الذى أنتج عام ١٩٧١ للمخرج الإيطالى «فيتوريو دى سيكا» - «وبيك وكوبلجرام» للفرنسية «راشيل فينبرج» لعام ١٩٧٢ وكل هذه الأفلام تتعرض بشكل واضح لمحنة اليهود على يد هتلر، تلك المحنة التى تنتهى فى فيلمى «مذكرات آن فرانك»، و«حدائق فيندرى كونتيني» إلى أفران كان يباد فيها اليهود جماعات.

كذلك يسوقنا الأمر إلى فيلم «اللمسة» الذى أخرجه المخرج السويدى «إنجمار برجمان» البطل فيه إسرائيلى هاجر من ألمانيا النازية مع أسرته إلى أمريكا ثم إلى إسرائيل أخيرًا حيث هى الهدف. .

وواضح من هذا الفيلم أن هناك تمثالاً جميلاً تنحنى عليه حشرات لتأكله حين أشع عليها النار ليكشف لها عن وجوده. . ويبدو البطل «دافيد» إشارة إلى الجنس اليهودى، أما التمثال فهو تمثال العذراء الذى يتآكل، إشارة صريحة إلى أن هذا التمثال يشير إلى معنى الظلام.

أشياء قلقة فى نفوس اليهود. . وأنفقت الصهيونية الكثير لكى تبرز قضية اليهود إلى الرأى العام العالمى. . لكن. . . هل انتهت عقدة النازى؟ هل بات اليهود فى مأمن من تلك الوخزة التى تقلق عليهم حياتهم؟

لقد قال اليهود كلمتهم عن معنى العذاب.. قالوها فى السينما لعرض قضيتهم التى لم تنته بعد.. وأكدت الجرح وعمقته حرب أكتوبر ٧٣ حيث أحيت عقدة النازى داخل جلود اليهود إذ تلازمت المعاناة وتجسد الضياع والعزلة وتحطيم الذات اليهودية إلى الأبد.

اليهود السوفيت فى السينما الإسرائيلية

ظل جحيم العزلة والضياع مسلطًا على اليهود داخل الاتحاد السوفيتى، مما خلق فى نفوسهم عقدة اليأس من المستقبل. . وجسدتها الأيام الحالكة التى مرت باليهود السوفيت. . ولقد حرك تلك المشاعر القاتلة التى تنخر فى قلوب اليهود السوفيت، ما وصل إليهم من كتب ونشرات دعائية حاكت أساليبها الصهيونية العالمية لاستدراجهم إلى إسرائيل. . أرض العسل واللبن. . أو أرض الشمس المشرقة.

وبدت منذ الخمسينات صناعة السينما الإسرائيلية تطرق موضوعًا يتحدث عن هذه القضية. . وهو استدراج اليهود السوفيت للهجرة إلى إسرائيل. . ومن أفلام الدعوة إلى النزوح إلى إسرائيل فيلم « بلد الشمس »، ذلك لأن الدعاية الصهيونية بالغت فى تصوير الأراضى السوفيتية بأنها « أرض الصقيع والجليد ».

وعلى سبيل المثال نتوقف أمام فيلم « هروب إلى الشمس »، وهو فيلم إسرائيلى فرنسى ألمانى مشترك. . أخرجه مخرج إسرائيل المشهور « مناحيم جولان »، ومثله الممثل الإنجليزى المشهور « لورانس هارفى »،

مع بطلة فيلم زوربا اليونانى و «جوزفين شابلن، ابنة شارلى شابلن، ملك السينما فى العالم، وشارك فى الفيلم بالطبع عدد من الممثلين الإسرائيليين «يودارباركان»، وتحكى قصة الفيلم أن ثمانية أشخاص من اليهود السوفيت لم تعجبهم الحياة المغلقة، فاستقلوا طائرة وهربوا بها إلى الشمس.. إلى إسرائيل.. وعاشوا فيها.

وتقول النشرة الدعائية التى تروج لهذا الفيلم.. وهى نشرة إسرائيلية: إن هذا الفيلم «هروب إلى الشمس»، أحد دعائم الأمم المتحدة وحقوق الإنسان المتعارف عليها دوليًا.. فهو يؤكد أن من حق أى إنسان مهما كان، أن تكون له الحرية فى أن يختار البلد الذى يعيش فيه دونما ضغط أو اكراه.. بحيث أن الحدود السياسية يجب أن توجد فقط كعلامات «جغرافية»، لتحمى صناعة كل بلد.

ويقول الفيلم إنه أمر حقيق أنه مازال هناك حتى الآن - حتى وقت إنتاج الفيلم - بلادا أغلقت حدودها تمامًا بحيث يعيش الناس فيها محبوسين كما لو كانوا فى «جيتو» العصور الوسطى.. هذا ما تقوله النشرة الإسرائيلية عن هذا الفيلم الذى ربطته بقضية سياسية..

ولقد اعتمد الفيلم على نقطة حساسة هى الحب.. إذ بدا فى الفيلم طالبان عاشقان يريدان أن يقيما حياتهما فى بلد حر آمن.. ونجدهما يهربان ضمن مجموعة مكونة من ثمانية بإحدى الطائرات إلى

بلاد الشمس.. ومن حوار الفيلم نلتقط هذه الكلمات.

- إن المعاملة القاسية التى نلقاها فى هذا البلد - لا يمكن اغتفارها ولن يسمح بها مجتمع القرن العشرين.. إن مأساتنا مأساة إنسانية...

.. ولم تقل النشرة السينمائية ما هو هذا البلد الذى يتحدث عنه فيلم «الهروب إلى الشمس» لكن الملابس التى بدت فى مشاهده تقول لنا إنه الاتحاد السوفيتى.. والمهم هو إلحاح «الفيلم» على جذب اليهود من كل مكان إلى إسرائيل.

عازف الكمان على السطح

ونتنقل إلى فيلم آخر يحمل اسم «عازف الكمان على السطح»، وهو فيلم أنتجته الأجهزة الصهيونية وأخرجه «فورمان جويسون»، وقد صورت معظم مناظره فى يوجوسلافيا لتشابه الطبيعة بين روسيا ويوجوسلافيا.

وأحداث الفيلم تدور قبل الثورة عام ١٩١٧ فى روسيا وهى الثورة البلشفية.

والفيلم مأخوذ عن مسرحية موسيقية كتبها «جوزيف شتاين» ووضع موسيقاها «جيرى بوك».. ويلعب بطولة الفيلم الممثل المشهور

«توبول»، الذى يبدو مغنيًا راقصًا وممثلا لشخصية أحد اليهود السوفيت قبل الثورة.

يبدأ الفيلم بظهور مشاهد لقرية روسية فقيرة معدمة يقبع على أحد أسطح منازلها رجل يائس يعزف الكمان فى حزن ومرارة.

هكذا يقول «توبول» شارحًا مغزى الفيلم الذى يمجد الشخصية والتقاليد اليهودية.

- كل منا عازف كمان فوق السطح فى هذه القرية الصغيرة.. يقولون لى.. لماذا تبقى فوق هذا السطح؟ أليس فى ذلك خطورة؟ لكننا نبقى هنا لأن هذا هو وطننا وقد تسأل: كيف تحتفظ بتوازنك؟ وأجيبك بكلمة واحدة: إنها التقاليد.

ولنا هنا وقفة عند هذه النقطة التى أثارها هذا الفيلم.. لقد برزت إلى الأذهان مغالطة خطيرة فى حديث «توبول» الذى أشار إلى بقائه فى روسيا لأنها وطنه. وطن كل يهودى.. تبرز عدة ملاحظات سياسية:

أولًا: أن هذا المنطق ينسف فكرة إسرائيل كوطن قومى لليهود فى فلسطين.

ثانيًا: أن الفيلم تم تصويره قبل حملة اليهود الإرهابية للخروج من الاتحاد السوفيتى وطنهم الذى باعوه فى لحظة ليهاجروا إلى إسرائيل.

ثالثًا : اليهود عادوا يبكون من أجل الهروب إلى الشمس.. إلى أرض الأحلام

رابعًا : العودة إلى البكاء المر والهروب من إسرائيل بعد أن اصطدموا فيها بالواقع المر.

من هنا تسقط فى أول مشهد دعوى الفيلم إلى الهجرة إلى إسرائيل برغم ما يحاول أن يصنعه بعد ذلك من أباطيل، حين يقدم اليهود فى الاتحاد السوفيتى أقلية مثقفة مضطهدة، لكنهم يتعرضون لاضطهاد الروس لهم بلا سبب.. وإصرارهم على طردهم من القرية حيث ينتهى الفيلم بمشهد تاريخى فى حياة اليهود فى العالم كله.. موكب اليهود المطرودين من القرية الروسية وهم فى طريقهم إلى مأوى آخر.. ويبدو «توبول» وهو يودع حصانه وبقرته ويجر عربة متاعه بنفسه ووراءه أفراد أسرته.. ونسمع نغمات موسيقى باكية حزينة، ثم تركز الكاميرا أضواءها على عازف الكمان الذى يواصل لحنه التاريخى.. لحن المعاناة التى يلقاها اليهود فى الاتحاد السوفيتى.

إنه الهروب الأكبر إلى حيث الشمس.. لكن الشمس فى إسرائيل لم تكن ساطعة.. فلقد اصطدم اليهود السوفيت بالمأساة فى هذا البلد.. وجدوا أن الشمس لم تكن مشرقة.. وسمعوا صوت الكمان يعلو نحيبه، وعادوا من حيث أتوا لا إلى الاتحاد السوفيتى.. بل إلى متاهات العالم كأقلية غرباء..

عقدة السامية فى السينما الصهيونية

كيف تسعى الصهيونية بكل الوسائل المتاحة لها ماليًا وفنيًا، لطعن السامية فى شخص السيد المسيح عيسى عليه السلام..؟ كثير من الأفلام الصهيونية المضللة للواقع التاريخى المتعارف عليه تسعى إلى التقليل من شأن المسيح.

هناك العديد من الأفلام التى تمولها الصهيونية وتروج لها إسرائيل بكل الوسائل فى المهرجانات السينمائية الدولية.. وكل هذه الدعايات الخفية تحمل سلاحًا متعدد الأهداف.. هناك على سبيل المثال.. سلاح التقليل من شأن المسيح والمسيحيين وجعلهم فى مرتبة أدنى، أما اليهود فهم الممتازون بالاستثنائية، ذلك لأنهم شعب الله المختار.. وهناك الطعن فى شخص المسلمين والتقليل من قدرتهم فى هذا الوجود.. كذلك فإن صناعة السينما الصهيونية تركز على عالمية القصة والشخصية من أجل الوصول إلى مآرب خفى خبيث.

ففى فيلم الوصايا العشر بدت المغالطات الصهيونية تفرض نفسها على الفيلم وتحوله إلى قضية سياسية لا أساس لها من الواقع دونما نظر

إلى الحقائق التاريخية المتعارف عليها. . «فسيسيل ب. ديميل»، مخرج الفيلم أراد أن يتصدى لقضية عالمية. . هى قضية اليهود ومعايشتهم فى الأراضى العربية مبررًا بأسانيد ليس لها سند من الواقع. . وهو بهذا العمل كان يهدف إلى مآرب ذاتية من خلال عمل فني. . لكن تيار الواقع أغلق عليه الباب وراح يراجع نفسه فى لحظات حساب مع النفس.

وتقودنا قضية السامية فى السينما الصهيونية إلى مشكلة المسيح لديهم. . فهم كثيرًا ما يعودون ليفجروا قضايا حوله من طرق خفيه متعددة الجوانب والاتجاهات. . فبتدبير من الصهيونية حصل المخرج الدانمركى «نيس جورجن ثورسين»، على إذن بتصوير فيلم عن حياة السيد «المسيح»، فى بريطانيا بعد أن رفضت ذلك من قبل الدانمارك والسويد وفرنسا ذلك لأن سيناريو الفيلم يسىء صراحة لقداسة السيد المسيح وحياته. . وقال «الكاردينال هيوم»، كبير أساقفة الروم الكاثوليك فى «بور ستمنستر» إننى أعارض هذا الفيلم وعلى السلطات البريطانية أن تمنع ذلك.

وللأساليب الصهيونية ضد السامية مراحل عدة فى تشويه سيرة السيد المسيح وتجدر العودة هنا إلى عدة حقائق تلزمنا آنفًا قبل الدخول إلى أبعاد هذه الدراسة.

فطوال أربعين عامًا ظل المؤرخ وعالم الآثار البريطانى «هاف

شونفيلد»، البالغ من العمر - ٧٠ عامًا - عاكفًا على دراسة الوثائق المكتوبة والحفريات الأثرية والمخطوطات القديمة عن حياة السيد المسيح. وخرج فى نهاية الأمر بكتاب ضخم يحكى قصة حياة السيد المسيح الهائلة.. التى لم يشبها أى اعوجاج وبدأت المشكلة عندما تحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائى يتم تصويره فى الولايات المتحدة ويخرجه «ميشيل كامبوس»، ويقوم بتمثيل شخصية المسيح ممثل يهودى شاب غير معروف فى الوسط السينمائى يدعى «زالمان كينج»، وما أن ذاع الخبر حتى ثار جماعة المجتمع المسكونى العالمى مطالبين بإغلاق الكنائس احتجاجًا على هذا العمل العدائى..

ومن بين هذه الكنائس التى ثارت ثائرتها «كنيسة الناصرة»، وأعلنت أنها ستقذف بالحجارة أية دار للسينما تعرض هذا الفيلم.

وأحس مؤلف الكتاب «هافى شونفيلد» بالحرج، وأنه لابد أن يُصدر كتابًا يشير فيه إلى المغالطات التى افتعلها اليهود فى حياة المسيح ولم تكن واردة فى كتابه فلقد أظهر الفيلم معجزات المسيح على أنها شعوذة شيطانية، فى حين أن كتاب هارفى عرضها على اعتبار أنها إعجاز حقيق خارق للعادة، حتى إنه أشار إلى أنه اعتمد فى كتابه على وثائق البحر الميت - التى درسها والتى اكتشفت فى مغارة من مغارات التلال الصخرية بالمصادفة على ساحل البحر الميت، وهى محل دراسة للهيئات العلمية الدولية المتخصصة، خاصة مكتبة

الفاتيكان بروما والمكتبة القومية.. والمتحف البريطانى بلندن ومكتبة اللوفر فى باريس ومعامل مكتبة الكونجرس الأمريكى.

لكن المشكلة فى الفيلم فوق هذه المغالطات، تنحصر فى التركيز على الحياة الجنسية المفتعلة والتى تتنافى مع قيم المسيح المقدسة. إن القصة تحمل اسم «الوجوه المتعددة للمسيح».

* * *

ولم تخمد جذوة صراع الصهيونية العنصرى ضد السامية.. وغمز السيد المسيح.. ولست أدرى كيف تركز على حياته هو بالذات لتنال منه؟.. إنها قضايا تنخر فى جلودهم جسدتها عقد قديمة.. فهم تلقون غير مسترحين للواقع.

فقد ظهرت فى الأوساط العالمية مسرحية مشهورة تحمل اسم «المسيح.. النجم الأعظم»، ظلت تعرض فى لندن طوال عام كامل على مسرح «البالاس»، ومن العجيب أن نفس المسرحية كانت تعرض فيلمًا سينمائيًا فى دار سينما على بعد أمتار من المسرح المذكور، وهو مأخوذ عن قصة المسرحية التى ألفها شاب إنجليزى يدعى «تيم رايس»، ولد فى ١٠ نوفمبر عام ١٩٤٤.. فهو شاب أراد الشهرة على حساب الصهيونية وشخص المسيح مفتعلا قضية تبرئة يهوذا الإسخريوطى من دم المسيح.

فالمسرحية والفيلم يقدمان البراءة القاطعة ليهوذا.. أى أنهما يبرئان

اليهود من دم المسيح، حيث تشير القصة إلى أن يهوذا الإسخريوطى كان مساقًا بقوى غيبية، ولم يدر كيف فعل فعلته الشنعاء هذه، بدليل أنه فى نهاية الفيلم يتلمس من المسيح المصلوب الصفح والمغفرة.

كل هذا إلى جانب إبراز شخص المسيح فى بداية القصة فى صورة إنسان يرقص ويغنى ويتمايل هنا وهناك لإضحاك المشاهدين.

ولست أدرى كيف صمت المسيحيون الذين شاهدوا هذا الفيلم؟ فقداسة السيد المسيح أسمى من أن تمس.

* * *

وهناك لطمة موجهة لإسرائيل حدثت فى مهرجان «كان» السينمائى الدولى الثلاثين، الذى عقد فى ١٣ مايو عام ١٩٧٥..

فلقد ازدحمت مدينة كان بالصحفيين من كل مكان، ونجوم الفن الدوليين، والنقاد والوفود الرسمية التى حضرت المهرجان.

بدأ المهرجان رسميًا كما هو مخطط له وازدحمت القاعة الكبرى قاعة «جان كوكتو»، وحدثت المفاجأة المذهلة.

تقدمت سويسرا بفيلم اسمه «ظلال الملائكة»، يحكى مجرد قصة شاب يهودى وما يدور بخلده من أفكار وما يهدف إليه من تطلعات عنصرية صادقة.. وعرض الفيلم بصفة رسمية ممثلا لسويسرا قبل نهاية المهرجان بخمسة أيام.. وبعد عرض الفيلم رسميًا بيومين، طالعتنا

النشرات اليومية للمهرجان بأن الوفد الإسرائيلى قد انسحب نهائيًا من ذلك المهرجان احتجاجًا على عرض هـذا الفيـلم الـذى وصـفه رئيس الوفد الإسرائيلى بأنه فيلم يتعر ض للسامية وضد السـامية، ومـا كان يجب أن يعرض هذا الفيلم.

ونتوقف هنا قليلا لنتساءل فى دهشة.

أولاً: أن السيد رئيس وفد إسرائيل الـذى جـاء مـن إسرائيـل بصفة رسمية لمتابعة أفلام المهرجان، يـدعى بـأنه لم يـر ذلك الفيـلم صراحة، وأنه احتج على عرض الفيلم بناء على ما سمعـه مـن النقـاد والحاضرين الذين شاهدوا العـرض فـأين كان رئيس الـوفد الإسرائيلى فى أثناء العرض؟

ثانيًا: كيفُ يحتج على عرض فيلم لم يره هو وبنى معارضته على رؤية الجمهور له كذلك نفيه مشاهدة الفيلم فى عرض خاص.

ثالثًا: لم يطلب المندوب الإسرائيلى مشاهدة الفيـلم المحتـج عليـه إلا بعد عرضه رسميًا بأيام وبعد أن أشرف المهـرجان على الانتهـاء.. وبالتحديد قبل انتهاء المهرجان بيوم واحد فقط.

وحين أخبره المسئولون عن المهرجان بأن نُسـخ الفيـلم عـادت إلى سويسرا، كانت هى الحجة الواهية التى استند إليها مندوب إسرائيـل، لكى يطلب عرضه، وهنا انسحب من المهرجان بطريقة مكشوفة غـير واعية قبل نهاية المهرجان بيوم واحد.

وهكذا انتهت لعبة إسرائيل التى كانت موضع سخرية الحاضرين للمهرجان وكانت تعليقاتهم أن هـذا ليس بجديد على الصهيونية وإسرائيل.

يبقى سؤال.. ماذا بعد فى جعبة الصهيونية وإسرائيل حول السامية والمسيح؟ إن الأيام ستكشف المزيد من مساوئ الصهيونية وعنصريتها السافرة.

الأفلام التسجيلية الإسرائيلية..
والانعكاسات المضادة

منذ أن قامت السينما الإسرائيلية فى بداية الخمسينات.. والسينما التسجيلية تتخذ طريقها كفن دعائى يهدف إلى تثبيت دعائم الدولة الجديدة المغروسة خطأ فى أرض عربية.

عمدت إسرائيل إلى إنتاج عديد من الأفلام التسجيلية التى تتحدث عن أمجاد اليهود وعن أرض الميعاد.. أرض الجدود وهى تحاول تأصيل هذه الفكرة فى عقول الجيل الجديد.. جيل السابرا بالذات الذى يشعر بمرارة الغربة والضياع فى بلد أصبح محاطًا بتيار عربى قوى يحيط به من كل جانب..

اتخذت السينما التسجيلية الإسرائيلية طابعًا مميزًا فى أسلوب الدعاية التأثيرية التى تستطيع تشكيل العقلية الإسرائيلية فى هذا البلد.

كذلك تعمل صناعة السينما التسجيلية على إبعاد الشخصية العربية عن الحياة العربية فى فلسطين. خاصة قضية العرب فى الأراضى العربية المحتلة.. فحاولت أن تخلق منهم جنسًا متمازجًا متفاهمًا يتبع

اليهود، فى فيلم تسجيلى مدته عشرون دقيقة يحمل اسم «أنا أحمد»، وفيه تصب الدعاية اليهودية سمومها فى خلق جو من التمايز والتوافق بين العرب واليهود داخل إسرائيل، حيث يصور الفيلم شخصيات عربية ترى أن الحياة سعيدة وميسرة مع اليهود، فضلا عن الحياة مع إخوانهم العرب.. ولم تغفل السينما التسجيلية الإسرائيلية دور الشخصيات اليهودية مثل شخصية «ديفيد بن جوريون»، الذى أنتجت إسرائيل فيلمًا تسجيليًّا عن تاريخ حياته وبرغم كل الدعايات التى أثارتها إسرائيل حول فيلم «بن جوريون يتذكر»، وبرغم كل محاولات مخرجه «ديفيد بيرلوف» بتقديم كل إمكانات السينما الجديدة كما يتصورها هو، فإن الفيلم على المستوى السينمائى والموضوعى بدون أى تحيز فيلم ردىء جدًّا.

إن النغمة التى تحاول أن تصنع من بن جوريون إلهًا من آلهة زماننا هذا إنما هى نغمة هزيلة لايمكن أن تقنع أحدًا. كذلك فإن المغالطات التاريخية تدين هذه الشخصية الإسرائيلية الكبيرة.. كما أن هذه المغالطات تتجاهل حقوق العرب تماما وتقدمهم كشخصيات مهينة.

ومن الناحية التكنيكية البحتة، فإن محاولات كاتب السيناريو «أريك بايس»، لتقديم حياة ديفيد بن جوريون فى قالب تسجيل سينمائى روائى متمازج فإنها فى النهاية تقدم خليطًا مشوهًا ومربكًا من

تتابع الأحداث وتنافر أدوار الممثلين. كما أن كل الحيل الجيدة التى أبرزها المصور «آدم جرينبرج» لاستخدام الألوان، والتأثيرات المعملية، جعلت الفيلم يسقط فنيًا لعدم مناسبة كل هذه الحيل للموضوع.. وكان على المخرج أن يتدارك ذلك جيدًا وهو يقدم للرأى العام العالمى فيلمًا تسجيليًا عن حياة شخصية صهيونية كبيرة.

* * *

يبدو الفيلم بمشهد يرمز إلى الإسرائيليين المتحضرين وهم يفلحون الأرض، لكن فجأة تأتى قوة عربية تحاصرهم، العرب يركبون الجياد ويسأل أحد الأعراب الإسرائيليين الذين يحضرون.

- من أنتم؟

فيجيب الإسرائيليون بنفس السؤال..

- من أنتم؟

ويبدأ الفيلم بعد ذلك بهذا السؤال المبدئى من لحظة انتهاء الانتداب البريطانى فى فلسطين فى ١٤ مايو ١٩٤٨ حيث يحل الإسرائيليون محل البريطانيين فى نفس ثكناتهم وتبدأ المعركة بينهم وبين العرب، يبدو فيها الإسرائيليون مثل أبطال أفلام «الكاوبوى» فى حين يبدو العرب ضعفاء إلى حد المهانة.

ثم يأخذ الفيلم مسلسلا حياة ديفيد بن جوريون منذ طفولته مستخدمًا الصور الثابتة أحيانًا والمشاهد الحية أحيانًا أخرى، وهى التى

يؤديها ممثل شديد الشبه بديفيد بن جوريون فى شبابه، وممثل آخر شبيه له فى شيخوخته.. وتتوالى الأحداث التاريخية من وجهة نظر الدعاية الصهيونية لتلك الشخصية الأسطورية.

وينطلق شعار من صوت خفى ليقول «فى البدء كانت التوراة».. ثم الحلم.. ثم الواقع»، ثم يبدو بن جوريون معلنًا قيام دولة إسرائيل.

ويبدو بعض الشخصيات اليهودية فى بناء الدولة اليهودية.. مثل هرتزل.. الذى أشار بإقامة إسرائيل فى «أوغندا»، لكن الرد يأتى فى الفيلم ليقول: «ولكنهم يفضلون فلسطين لأن لها جاذبية».. على حين يبدو الفلسطينيون جالسين فى المقاهى يلعبون الطاولة ويدخنون الشيشة ويعزفون على المزمار وهم يرتدون الطرابيش.

* * *

وتتابع مغامرات بن جوريون الأسطورة اليهودية منذ هجرته من بولندا ووصوله إلى أرض فلسطين وسط أخطار عديدة، وحيل ذكية مثل أبطال السينما، لكن المخرج يقدم لنا بين وقت وآخر مشاهد يلعبها الإنجليز والعرب واليهود معًا.. هنا ضابط إنجليزى يسأل خادمه العربى الذى يقدم له القهوة:

- إن العرب واليهود يعيشون هنا فى سلام.. فما رأيك فى إقامة وطن لليهود هنا؟!

ويبصق الخادم العربي بصقة كبيرة دونما تعليق.. ثم يبدو اليهود وهم نشطون فى فلاحة الأرض والتعمير وبينهم بن جوريون الشاب الذى يبدو نشطًا وهو يصوب نظره إلى العرب راكبي الجمال..

وطلب خبراء من أمريكا.. كما يشير الفيلم إلى ضرورة إقامة مصانع للأسلحة فى إسرائيل.. ثم تنتقل «الكاميرا» مع بن جوريون إلى الولايات المتحدة ليقول لزعماء أمريكا اليهود:

- لست أتحدث هنا عن الأموال.. إننى أتحدث عن الأسلحة..

ثم يتحدث الفيلم عن معركة بين اليهود والعرب، يبدو فيها اليهود وهم بأردية مدنية، وهم يزحفون على أحد المعسكرات العربية فيقتحمونه.. وينطلق صوت أحد العرب قائلا عن اليهود الذين اقتحموا الموقع - لابد أنهم مجانين.. فيرد عربى آخر وهو يشير إلى رأسه - نعم.. ولكن ليس هنا.. بل هنا.. (يضع يده على قلبه).

هكذا يبدو تمجيد اليهود حتى على ألسنة العرب أنفسهم من وجهة نظر إسرائيلية.

وينتهى الفيلم بمشاهد تسجيلية عن حياة بن جوريون، مع بعض المشاهد المصورة فى إسرائيل حديثًا.. كذلك بلقطات من الطائرة بين الصحارى الواسعة فى المنطقة، لتبدو المدن الإسرائيلية الحديثة التى

أنشأها اليهود فى المناطق العربية.. وفوق جثث العرب أصحاب الأرض الحقيقيين.

هذا هو الفيلم التسجيلى الذى يتحدث عن شخصية ديفيد بن جوريون الأسطورة، وهو بلا شك دعاية صهيونية هابطة لمغالطتها للواقع التاريخى المتعارف عليه دوليًّا وعلميًّا، ولم تغفل السينما التسجيلية الإسرائيلية أسلوب مقاومة الفدائيين العرب.. فقد انتجت إسرائيل عام ٦٨ فيلمًا تسجيليًّا يحمل اسم «عازيت.. الكلبة الفدائية»، وهو يصور نشاط كلبة يهودية مسئولة مسئولية كاملة عن حماية خط بارليف، وقد دربت تدريبًا شاقًّا.. وذكيًّا.. تجلى فى ذكاء الكلبة التى كانت تأتى بالمعجزات الخارقة عن تعقب خطوات الفدائيين العرب.

عازيت.. كلبة فدائية وفية، تصحب صديقها الجندى «يورى» إلى قاعدته العسكرية وتصبح بذكائها عضوًا عاملاً فى الكومندوز.

إن هذا الفيلم للأطفال والشبان فى إسرائيل، ذلك لأنه يخاطب العقلية غير الناضجة.

وبعد عام ٧٠ قامت إسرائيل بإنتاج العديد من الأفلام التى تصور شجاعة المقاتل الإسرائيلى على نمط عالمى.. وتبرز معنى التقدم الحضارى فى إسرائيل.

هناك فيلم «أرض الميعاد»، الذى أخرجه المخرج الألمانى «مانفريد

فوش »، الذى صورت مناظره فى إسرائيل. ولقد حدثت مشاكل عديدة بين المخرج والسلطات الإسرائيلية التى تدخلت فى سيناريو الفيلم، وأجبرت المخرج على تصوير لقطات معينة جعلت الفيلم مهتزًا من أساسه.. مما دفع المخرج الألمانى إلى الإفصاح عما يدور فى إسرائيل حقيقة.. كما أنه فى ألمانيا ظهرت عدة أفلام تسجيلية تواجه فى قسوة موجة الأفلام التسجيلية الإسرائيلية الصهيونية الموجهة ضد العرب، وأن مانفريد فوش عضو فى هذه الجماعة الألمانية التى تسمى « مجموعة ميونيخ » التى بدأت عملها عام ١٩٦٣ والتى أحست بتغلغل الفكر الصهيونى العنصرى داخل نقابات العمال فى ألمانيا الغربية، ومجموعات الشباب الاشتراكى.. وذلك عن طريق النشرات والأفلام التسجيلية التى نفثت سمومها داخل قطاعات كبيرة من الحياة الألمانية.

وهناك أساليب شتى للصهيونية نشطت بعد حرب يونيو ٦٧، وكان يقودها رئيس الطائفة اليهودية فى ميونيخ والذى أثار الشكوك ضد القوى الديمقراطية فى ألمانيا التى شجبت العدوان على الدول العربية.. كما أن المسئولين عن مهرجان السينما الذى أقيم فى برلين الغربية رفضوا عرض الفيلم الذى أنتجته « مجموعة ميونيخ »، وهو فيلم « أين تقع فلسطين ؟ »، الذى يدين العدوان الصهيونى على أرض فلسطين وهو يواجه صراحة سلسلة الأفلام التسجيلية الصهيونية.. وكان وراء رفض عرض هذا الفيلم فى مهرجان برلين الغربية لعام ١٩٧٢ يد صهيونية تدعى أن هذا الفيلم يشوه العلاقات الحسنة مع

ألمانيا والطائفة اليهودية فى برلين الغربية بالذات.

ولقد كشفت القناع مجلة «كويك» الواسعة الانتشار، وقالت إن هناك يدًا خفية للمخابرات الإسرائيلية تعرقل عرض هذا الفيلم، الذى يدين اليهود صراحة ويكشف عنصرية إسرائيل.. وانطلاقًا من هذه الوثائق بدأت ملاحقة أية أنشطة فنية توجه ضد إسرائيل.. لكن فيلم «أين تقع فلسطين» قد لقى رواجًا كبيرًا فى أنه وجه لطمة كبيرة للصهيونية العالمية، خاصة حينما عرض فى مهرجان «أوبرهاوزن»، وقد طلبته محطات تليفزيونات كندا لترد به على أفلام الدعاية التسجيلية الإسرائيلية، كذلك تليفزيون لندن وبلغاريا والاتحاد السوفيتى واليابان.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى فيلم «إسرائيل ٧٤» الذى يمجد إسرائيل خاصة بعد حرب أكتوبر وهو يحاول التقاط الأنفاس الميتة.. إنه يقول للعالم إن إسرائيل لا تزال باقية برغم لطمة حرب أكتوبر.. وهذا الفيلم ليس فيه تجديد للفكرة.

وتلزمنا الأمانة الفنية أن نشير إلى فيلم (إسرائيل أرض الميعاد)، الذى يقول عنه مخرجه مانفريد فوش إنه تضارب بين الحقيقة والحلم.. وإن المغالطات تبدو فيه على أفواه المسئولين الإسرائيليين.. حتى إن جماعة «بروميثيوس الجديدة فى ألمانيا»، وهى جماعة للأفلام السياسية الألمانية الموجهة ضد الدعاية الصهيونية أشارت إلى أنه فيلم هابط. وهو دعاية مغالطة.

يقول فوش وهو رئيس تلك الجماعة : إن الصهيونيين يعبرون فى هذا الفيلم عن أفكار تسودها لهجة فاشية غاشمة يرفضها الرأى العام فى عصرنا . . ذلك لأن اليهود عانوا كثيرًا من عقدة النازية على يد هتلر، لذلك فهم يحاولون بث أنماط من الزهو والانتصار . . ويقول فوش . . إن الفيلم التسجيلى الإسرائيلى لم يجد المناخ الغنى الهادف بعد حرب أكتوبر ٧٣، ذلك لأن المناخ قد تغير تمامًا.

. . ونعود أيضًا إلى فيلم « إسرائيل ٧٤ » الذى عرض فى مهرجان ليبزيج والذى قامت بإنتاجه عناصر صهيونية فى ألمانيا الديمقراطية . . والفيلم جزءان كلاهما ريبورتاج تسجيلى عن الوضع العام من إحساس وانطباعات رجل الشارع الإسرائيلى بعد حرب أكتوبر سنه ٧٣. وحول رأى رجل الشارع الإسرائيلى عن الحرب والسلام ومستقبل الحياة الإسرائيلية . . وصورت لقطات الفيلم داخل إسرائيل.

* * *

وننتقل إلى فيلم « انتصار عنتيبى » الذى أنتجته إسرائيل فى بداية عام ١٩٧٧ . . وهو الفيلم الذى أثار ضجة عارمة ضد إسرائيل فى أوساط الرأى العام العالمى. وأثار موجات متلاحقة من العواطف الساخنة التى أتت بدعاية عكسية على إسرائيل . . الفيلم يحكى عن الغارة الإسرائيلية على مطار عنتيبى الأوغندى فى يوليو ٧٦ لإنقاذ ركاب الطائرة الفرنسية التى اختطفها الفلسطينيون وفى هذا الفيـ !

تتجلى قدرة الكوماندوز الإسرائيليين لتقول للرأى العام العالمى إنه لا تزال فى الجيش الإسرائيلى بقية من رمق، وإنه لم يمت بحرب أكتوبر.

لقد توفى فجأة فى لوس انجيلوس الممثل البريطانى المولد «بيترفينش» البالغ من العمر ستين عامًا بأزمه قلبية وهو الذى تقمص شخصية إسحق رابين فى الفيلم الذى تكلف ١٢ مليون دولار، والذى قصدت به إسرائيل استعراض عضلاتها أمام العالم، واستعادة ثقة الإسرائيليين فى جيشهم المهزوم.. كذلك أصيب الممثل الأمريكى «جيوفرى كامبريدج» بأزمة قلبية، وهو الذى مثل شخصية عيدى أمين فى الفيلم، إنها لعنات تقابل هذا الفيلم فى كل مكان.

وكانت هناك عشرات القنابل تلاحق الفيلم فى اليابان وفرنسا وإيطاليا وبريطانيا والبرازيل والأرجنتين والولايات المتحدة.. وكان أخطرها انفجار قنبلة بدار سينما بالأرجنتين أدت إلى تدمير السينما تمامًا.

بهذه القضية العالمية التى واجهت الفيلم.. فيلم «انتصار عنتيبى» سقطت السينما التسجيلية إلى الهاوية.. بل إنها أتت بدعاية مضادة لإسرائيل.

وقبل أن ننهى الحديث عن السينما التسجيلية الإسرائيلية نقول إن هناك فى جعبة الصهيونية مشروع فيلم جديد يحمل اسم «الأحد

الدامى »، يقول عنه « شارل ميشترا المعلق السينمائى لمجلة » نيوزويك :
« إنه فيلم مخيب للآمال أن تقوم ممثلة مشهورة هى النجمة السويدية « ليف أولمان »، بدور فى هذا الفيلم.. أيضًا الممثلة السويسرية.. مارق كيلر »، التى تقوم ببطولة فيلم « الأحد الدامى »، الذى يدور حول العمليات الفدائية الفلسطينية فى الأراضى العربية المحتلة.

ويقول المعلق شارل ميشتر « إن هذا الفيلم الذى تنتجه الصهيونية لن يقول كلمة صادقة للرأى العام عن العرب، وإن اليد الصهيونية تعمل لتشويه الحق العربى.. ولتشويه الثوار العرب على أنهم قتلة يهددون الأمن ».

لماذا تبقى للسينما التسجيلية الإسرائيلية الصهيونية بعد أن أتت مساعيها بنتائج عكسية وماذا تبقى فى جعبة صناع الدعاية الهابطة ؟

يورى زوهار.. وعقدة العنصرية

فى إسرائيل مخرج سينمائى عادى جدًا.. إنه يورى زوهار.. يعتبرونه أسطورة، ذلك لأن أفلامه تمتاز بفخفة الظل، وإن كان موضوعها تافهًا.

إن عقدة «الامتياز» والاختيار والتفرد، هى التى تحكم الشخصية الإسرائيلية، وهى التى تغلفهم بمسوح العبقرية المقنعة.. فكل شخص إسرائيلى عبقرى فى زعمهم.. وكل عمل أسطورة رائعة.. وكل خطوة.. معجزة.. والغرور المضحك الذى جعلهم يتوهمون أسطورة «الجيش الذى لا يقهر» ويصدقونها، هى نفسها التى تسيطر على صناعة السينما الإسرائيلية. ذلك لأن السينما ليست نابعة بالطبع إلا من ظروف المجتمع الإسرائيلى نفسه الذى هو مجتمع معقد التراكيب منهار البنيان.

وليس مصادفة أن يكون مخرجهم يورى زوهار مبتكر الروائع قد بدأ حياته الفنية ممثلا فى إحدى الفرق الاستعراضية التابعة للجيش الإسرائيلى.. وحين استشاع أمره داخل صفوف الجيش بممارسته

الشذوذ الجنسي ثم رحل إلى أمريكا بحجة الدراسة هناك. . وعاد يقدم للإسرائيليين فيلم (الديك)، الذي يتحدث عن جندي احتياطي يترك جبهة القتال فجأة متوجهًا إلى بيته لكي يطلق زوجته التي لا يستقيم حاله معها.

كذلك نراه في فيلمه «الإقلاع» يقدم نموذجًا آخر من الهبوط الفني، وذلك في ثلاثي منوعات مشهور في إسرائيل باسم «ثلاثي حاجاش هاشيفير»، في دور ثلاثة رجال يحاولون كسر روتين الحياة الزوجية المغلقة، وذلك بالبحث عن مغامرات عاطفية جديدة مع العاهرات. . وحين يفشل الثلاثة هؤلاء ويصطدمون بتفاهة المجتمع الإسرائيلي الهابط، يقررون العودة إلى زوجاتهم خائبين. . خاضعين. . كذلك فمن قائمة أفلامه الهابطة فيلم «المتلصصون»، والذي قام بدور البطولة فيه مع أريك أينشتين ومونا زلبرشتين. . وتدور قصته حول شاب يعيش حياة لاهية. . تركته صديقته لتعيش مع إنسان آخر تبين بعد أنها لا تحبه في حين يستعير صديقه شقته لمغامراته العاطفية. . ويدور صراع الاستقرار العاطفي بين الأطراف أبطال القصة.

واضح أنها موضوعات في غاية التفاهة التي تدور حولها أفلام زوهار، ومع ذلك فإن الإعلام الإسرائيلي يشيد بكفاءته. . فمن حديث نشره مركز الاستعلامات السينمائية الإسرائيلي نقرأ أنه مخرج ممتاز يؤدي

دوره بإتقان. شخصية قوية.. يؤمن بالتمايز وتفوق العنصر اليهودى على كل عناصر الأجناس البشرية. إنه مواطن حقيق «للسابرا» الجيل الجديد الذى يحمل فكرَ الرواد الأوائل فى تفوق العنصر اليهودى.. ولعلنا ندرك أن هذه الهالة الكبيرة «حول مخرجهم ابن السابرا» إنما هى نزعة تهدف إلى استغلال أسطورة التفوق الإسرائيلى.. وهو تفوق مردود شكلا وموضوعًا. لأنه ينبع أساسًا من عقلية عنصرية مريضة.

والملاحظ أن أفلام يورى زوهار الأسطورة العنصرية، إنما هى أفلام تعتمد على الظل الأمريكى الذى يحميها من أقلام النقاد فى أول أسبوع للعرض. فيورى زوهار كثيرًا مايستخدم الخبرة الأمريكية والفرنسية فى أفلامه.. ذلك لأنه ليس هناك طابع إسرائيلى متميز فى صناعة السينما.. بل يعمد زوهار إلى توظيف الخبرة التى يستمدها من خارج إسرائيل.. ليمزج بها سخريته فى الفن الهابط..

إن يورى زوهار استغلته الدعاية العنصرية لتوظفه فى منطقه العدوانى، وهى فى اعتمادها عليه إنما تعتبره شخصيًا لا يحمل شخصية متميزة.. بل إنه يمكن تشكيله وفق المخطط العنصرى الذى تسلط الدعاية ضد فكرة ما.. لا ترتضيها..

لم يكن يورى زوهار صاحب شكل متميز فى صناعة السينما الإسرائيلية، بل إنه إنسان متحول يعمد إلى الجنس فى إبراز سخرياته من عقول الإسرائيليين إلى الحد الذى أسقط أفلامه، ولم يستطع فى

مهرجان كان السينمائى الدولى أن يعرض أى فيلم له، ذلك لأن أفلامه ليست من الأفلام ذات العالمية المنهج.. بل تتسلط على عقلية الشباب الإسرائيلى المزهو بانتصار مؤقت بعد حرب يونيو ٦٧.

وفى ملفات السينما الإسرائيلية الكثير عن شخصية يورى زوهار.. وهو المخرج الذى لم يعد له وجود بعد حرب اكتوبر ٧٣.. وهذا العدم سيظل يفرض سحبه الكثيفة على شخصية ذلك المخرج وعلى صناعة السينما فى إسرائيل إلى الأبد.

صناعة السينما فى إسرائيل

تتركز صناعة السينما فى إسرائيل على رأس المال الصهيونى.. حيث يساهم رأس المال اليهودى بـ ٧٥٪ من تمويل هذه الصناعة.. والباقى من مساهمين إسرائيليين أو مساهمات من وزارتى التجارة والصناعة.. وكلها لإيجاد صناعة سينمائية معقولة إلى حد ما.

وجدير بالملاحظة أن صناعة السينما الإسرائيلية، صناعة موجهة من أجل الدعاية الصهيونية العنصرية.. فكل الأفلام التى أنتجتها إسرائيل أفلام موجهة بأسلوب دعائى مبتذل.. إلى جانب جزء منها يتناول الكوميديا الهابطة فى إطار مكرر هابط، بعضه مقتبس من أفلام ومسرحيات فرنسية أو إيطالية أو أمريكية، وهكذا تسير صناعة السينما فى إسرائيل معتمدة على الغير.

لكن كيف سارت صناعة السينما قبل وبعد حرب أكتوبر ٧٣..؟..

للإجابة عن ذلك تستوقفنا بعض الحقائق عن إمكانيات إسرائيل السينمائية فإسرائيل يوجد بها خمسة استوديوهات للإنتاج السينمائى أهم

تلك الاستوديوهات الاستوديو الحكومى المركزى الموجود فى تل أبيب.. وكل هذه الاستوديوهات تنتج سنويًا ما بين ١٦٠ و ١٧٠ فيلمًا سينمائيًا ما بين روائى وتسجيلى دعائى.. حتى إنه فى الفترة ما بين ديسمبر ٧٣ إلى ديسمبر ٧٤ تم إنتاج ١٦٤ فيلمًا روائيًا وتسجيليًا كان من بينها فيلم «عربة اللذة الأخيرة».

وهناك من بين الشركات الإسرائيلية المنتجة للأفلام «مركز الفيلم التابع لوزارة الصناعة».. وهو الذى يهيمن على صناعة السينما الأساسية والتى ولدت فى عام ١٩٤٩ بأربعة أفلام فقط عن قيام إسرائيل فى أرض فلسطين.. وفى عام ١٩٦٠ قفز إنتاج الأفلام الإسرائيلية إلى مائة فيلم متنوع الاتجاه والهدف، وفى عام ٦٧ وصل الإنتاج الإسرائيلى من الأفلام إلى ١٤٠ فيلمًا ما بين تسجيلى وروائى، تتقارب موضوعاتها وتتداخل إلى حد كبير.

هذا ويجمع المشتغلين بصناعة السينما الإسرائيلية من فنانين وفنيين وكتاب «اتحاد الفنانين الإسرائيليين»، وهو بمثابة مكتب سياسى يخضع كلية لسلطة المؤسسة العسكرية الحاكمة، ويضم وفقًا لآخر إحصاء له ١٠٠٠ فنان متنوع الاتجاه والتخصص.

ويمكن القول بأن ٧٥٪ من إنتاج إسرائيل السينمائى، إنما يعتمد على رءوس الأموال الصهيونية خارج إسرائيل كذلك معظم المخرجين والنجوم يأتون من الغرب إلى جانب الكتاب والمشتغلين بصناعة السينما فى إسرائيل.

على أن من الشخصيات المشهورة التى ساهمت فى صناعة السينما الإسرائيلية من الوجوه العالمية المشهورة نذكر «أتوبرمنجر»، و «جين كيلى»، وبوب فوس»، و «جول داسان»، و «نورمان جوسون»، و «روبرت وايز»، «وديفيدلين» و «وجوردون دوجلاس»، و «وسيسل دى ميل»، و«جون هوستون»، كذلك هناك من النجوم التى لعبت أدوارًا على الشاشة الإسرائيلية أمثال: «كيرك دوجلاس» روبرت فاجنر»، وجريجورى بيك، و «ناتالى وود»، و «جوان وودورد» وأيضا مارسياسانت، «وبربار ستريساند»، «وبيريت أوكلاند»، وسامى ديفيز»، «وتوف كيرتس»، و«ليزا مانيللى»، و «ديبى رينولدز» وغيرهم من وجوه الشاشة العالميين.

وفى إطار المساهمات الصهيونية للسينما الإسرائيلية ودعمها.. فإننا نجد أن عديدًا من الشركات العالمية للسينما تنتشل صناعة السينما فى إسرائيل.. وهذه الشركات الصهيونية هى «متروجولدن ماير»، التى أسسها الصهيونى «شموئيل جولدين» اليهودى المعروف.. والذى أنشأ شركة» يونيتد أرتست»، ولقد هاجر من وارسو إلى الولايات المتحدة ليروج تلك الصناعة، وإلى جانب ذلك فإن له أياد كبيرة فى مساعدة إسرائيل قبل وبعد قيامها.

وهناك أيضًا «لويس ماير» الذى ظل مديرًا لمتروجولدين ماير ومروجًا لها لسنوات طويلة حتى إن إسرائيل اعتمدت عليه كثيرًا فى صناعة السينما لديها. أما «ويليام فوكس»، صاحب شركة «فوكس

للقرن العشرين»، فهو صهيونى من المجر.. ولد فى مدينة «تولكفا» وهاجر إلى الولايات المتحدة. كذلك هناك «كارل لامل» الذى أسس شركة «يونيفرسال»، وصاحب أوسع الاستوديوهات السينمائية فى العالم، إنه يهودى متعصب ولد فى مدينة «لوفيم» بألمانيا.. أيضًا هناك «الإخوة وارنر»، وهم يهود من وارسو.. وأودولف زوكور «صاحب شركة برامونت وهو الذى أسهم فى إنشاء مدينة «هوليود السينمائيه العالمية».

وبدراسة متأنية، فإننا نلحظ أنه يدخل إسرائيل سنويًا ٢٥٠ فيلمًا معظمها من إنتاج هوليود وتشجيعًا للسينما الصهيونية. ومعظم هذه الأفلام تشير إلى أبعاد عنصرية فى التكوين الذاتى لليهود.. علاوة على الأفلام التى تتحدث عن السامية وتنال من شخص الأنبياء مثل شخص السيد المسيح إذ عرضت عدة أفلام تغمز حياته المقدسة. وعلى رأس هذه الأفلام فيلم «المسيح النجم الأعظم».

وبإحصائية لعدد دور السينما فى إسرائيل نجد أن هناك ٣٦٠ دارًا تنتشر فى أنحائها.. وتضم الضفة الغربية ٢١ دارًا للسينما منها سينما اليرموك. والقدس. والنزهة والشونة، وهى تعرض أفلامًا عربية.. على أنه توجد فى الضفة الغربية شركة يمتلكها ممدوح فريخ، يطلق عليها اسم «شركة مصايف وملاهى رام الله».

أما عدد دور السينما فى تل أبيب فيبلغ ٩٥ دارًا وهى نسبة عالية بالنسبة لعدد السكان القلائل.

والسينما فى إسرائيل درجات حسب دور العرض.. وحسب موقع الحى، فالأحياء الراقيه توجد فيها دور السينما الأولى والتى تعرض الأفلام الأمريكية ذات النمط العالمى.. أما فى الأحياء الشعبية فتعرض أفلام الكوميديا الإسرائيلية التى يستمر عرضها شهورًا.. وإلى جانب ذلك توجد دور للسينما المبسطة فى المستعمرات التى تجمع تكتلا سكانيًا كثيفًا.. وغالبية هذه الدور تعرض أفلامًا دعائية عن استقرار الحياة فى إسرائيل.. إلى جانب أفلام الحرب التى تشيد بالجندى الإسرائيلى. ودور الشخصية اليهودية فى بناء إسرائيل وبدورها فى حضارة العالم.

إن صناعة السينما فى إسرائيل تسير فى فجوات متناقضة.. ذلك لأنها صناعة لم تقم على أسس سليمة.. وأتت فى شكل غير لائق لا يتفق مع ظروف إسرائيل وطبيعة وجودها وتكوينها الاجتماعى.. لكن هل ستستمر صناعة السينما فى إسرائيل متخطية تلك العقبات المالية والفنية، سؤال مطروح للسينمائيين فى إسرائيل..

الشخصية اليهودية فى السينما الإسرائيلية

ستظل الشخصية اليهودية تبحث عن ذاتها طويلا.. ذلك لأن اليهود يشعرون بفقدان الذات إلى الأبد.. وهو شعور يؤرقهم فى حياة الدياسبورا التى يعيشونها فى إطار الشتات والضياع والسرمدية اللانهائية المغلفة بالعدم.

وتجسدت مشكلة العزلة والضياع لدى اليهود فى أفلامهم السينمائية..

وعكفت السينما الإسرائيلية فى ظل الحياة القائمة تبحث وتجد للعثور على الذات اليهودية الضائعة.. حتى خرجت عدة أفلام، لا نقول إنها سطحية، لكنا نقول إنها تتحدث عن حقيقة الذات اليهودية الضائعة فى هذا العالم الواسع.. عالم الأمم والشعوب.

فاليهودى يشعر بمرارة الغربة فى هذا العالم.. ذلك لأنه يحس بأن كيانه مهدد.. وأن وجوده مرفوض.. وظلت مشكلة البحث عن الذات تراود عقول المفكرين والفنيين من اليهود والإسرائيليين باعتبار أن إسرائيل هى تجسيد حى للكيان اليهودى العالمى.. هكذا

يزعمون.. لكن ما هى الأفلام التى تتوخى البحث عن الذات اليهودية المفقودة؟ وما هو أسلوبها فى طريقة انتشال الذات من السرمدية العدمية؟..

تقول مجلة «فيلم نيوزليتر» الأمريكية.. إن الفرد الضائع فى حياة اليهود له مشكلة جسدتها صناعة السينما فى إسرائيل على أنها قضية ملحة...

ومن الأفلام الإسرائيلية التى تجسد منظور العزلة والضياع للشخصية الإسرائيلية فيلم اسمه «ولكن أين دانيال فاكس؟»، انتجته إسرائيل عام ١٩٧٢ من إخراج أفرام هيفنر، وتمثيل ليوريني واسترزيفكو. وتدور قصته حول مغن ناجح فى الأغانى الشعبية الإسرائيلية.. ينتقل إلى الولايات المتحدة ليجد فرصته فى الغناء الشعبى هناك.. لكنه مرتبط بأصدقاء الفصل الدراسى الواحد المقيمين فى إسرائيل فهو يأتى للقائهم فى اجتماع متفق عليه معهم. لكنه يصطدم بالواقع المر.. لم يجد زعيم الجماعة وهو دانيال فاكس، فيبحث عنه المغنى طويلا فلا يجده.. ويتملكه اليأس.. ويجلس لحظات فى حساب طويل مع النفس. فيكتشف حقيقة أن ذاته مفقودة.. إن فقدان دانيال فاكس فقدان للجماعة التى كانت شبه مترابطة تماما.. لكن بفقده بدت الحقائق كاملة، وهى فقدان الذات اليهودية فى هذا العالم.. لذلك رأيناه يجد فى البحث عن دانيال الذى هو تجسيد للذات اليهودية المفقودة فى هذا العالم الواسع. العالم

الذى يبتلع الأقليات اليهودية.. ويظل البحث جاريا عن دانيال.. لكن دون جدوى والفيلم.. قصه بسيطة لكنه يشير إلى قضية الدياسبورا القائمة فى الحياة اليهودية عمومًا.. ولقد نجح الممثلون فى أداء أدوارهم. كما نجح المخرج فى تحريك الشخصيات لكى تعبر عن الإنسان اليهودى الضائع.

كذلك يقودنا فقدان الذات اليهودية إلى الوقوف عند فيلم إسرائيلى آخر، وقد عرض فى مهرجان «كان» السينمائى الدولى عام ١٩٧٢. وهو فيلم «المنزل فى شارع شيلوش»، سيناريو وإخراج موشيه مزراحى،. إنتاج «مناحيم جولان». بطولة «جيلا الماجور، وشال أفير، وجوزيف شيلواه.. وهذا الفيلم يقدم مأساة الذات اليهودية القلقة على مصيرها.. إذ تدور أحداثه حول العلاقات الجنسية، وهروب الذات من الواقع اليهودى المر.. تدور الأحداث فى عام ١٩٤٦ إبان كفاح الفلسطينيين ضد اليهود الذين تكاثروا فى فلسطين آنذاك.

ويحكى عن أم يهودية كانت تعيش فى مدينة الإسكندرية.. ترك لها زوجها أولادًا دون عون مادى يقيم حياتهم.. لكنها وجدت فرصتها فى العمل بتلك المدينة.. ووجدت الحياة الهانئة.. ولظروف ما تترك الإسكندرية إلى فلسطين لتعمل شغالة لدى أحد اليهود، من هنا تشعر بقسوة الحياة ومرارتها عليها.. فعملت.. وفقدت أنوثتها

وحيويتها وأحست بأنها مجرد آلة صماء تعمل لتعيش فقط دون حياء أو حياة تحس بها. . أما ابنها الأكبر فاضطر أمام قسوة الحياة للعمل فى ورشة فى المساء بعد خروجه من المدرسة. . وكان يحس بأن هناك شخصًا غريبًا دخل حياتهم. . هو ذلك الرجل الذى فرض نفسه على الأم. . وأغرقها فى الديون، مما جعله يمارس الجنس معها. . شعر الشاب بأن تلك الحياة لا تطاق بهذه الصورة فتباعد عن المنزل لكيلا يرى المأساة مجسدة أمام عينيه. . وأنقذته موظفة شابة منفصلة عن زوجها تعمل فى مكتبة مجاورة، مارس معها الجنس أيضًا، لكى يحقق ذاته ويشعر بوجوده بعيدًا عن كل المنغصات التى ضربت حوله.

انتشلته الممثلة ميشيل بات آدم. . من غفوة الضياع إلى الوجود عن طريق الجنس وعلى الرغم من أن هذا الدور لميشيل بات دخيل على القعنة فإنه يقدم لنا مثالا حيًا وصادقًا لانتشال الذات المفقودة فى متاهات السرمدية المتردية إلى أعماق العدم اللانهائى.

وأخيرًا فإنها ترفض الشاب المراهق كزوج لأنه لم يحقق ذاته كرجل. . بل هو مجرد آله مسلية فقط. عند ذلك يعود الشاب إلى البحث عن الذات المفقودة. . وفى النهاية نرى الأم تتزوج مؤخرًا من العاشق، ويوافق الشاب على زواج أمه، لأن الحياة ومتطلباتها تقتضى ذلك. . ويهرب الشاب إلى فلول الهاجاناه محاربًا مع المحاربين اليهود، الذين سيحققون قيام إسرائيل. . إن هذا الهروب هروب من الضياع

النفسى، وكان كل أفراد الجيش من هذا الطراز السلبى المعدوم الشخصية.. ويترك الفيلم ذكرى للأسرة التى تركت حياة الترف فى الإسكندرية لتتجه إلى أرض فلسطين.. والتى فقدت فيها طعم الحياة.. وذبلت الذات فى سرمدية العدم إلى الأبد..

ولقد بدت ظاهرة فنية فى صناعة السينما فى إسرائيل ألا وهى أن يتسمى المخرج أو الممثل باسم بلد عربى إشارة إلى أن هذا البلد يهودى.. فمثلا مناحيم جولان المخرج الإسرائيلى المعروف، الذى دخل الفن السينمائى منذ عام ١٩٦٥ كاتبًا ومخرجًا ومنتجًا لكثير من الأفلام تسمى بجولان، إشارة إلى المرتفعات السورية المعروفة، وهو إيهام بأن هذه الأرض السورية إنما هى أرض إسرائيلية.

تلك إشارة عابرة فى إطار هذه القضية المثارة.

ويسوقنا الحديث عن ضياع الذات اليهودية إلى الدخول فى قضايا أخرى من هذه الأفلام التى طرقنا الحديث عنها.

هناك فيلم إسرائيلى من إخراج «مناحيم جولان» يحمل اسم «العاهرات أيضًا»، يصور فتاة ليل إسرائيلية تبحث عن الذات الضائعة فى مهب الرياح الساخنة فى الحياة الإسرائيلية المعقدة.. حياة الضياع الذى.. هذه الفتاة تعيش حياة قلقة.. إنها تريد أن تحمل سفاحًا من أى إنسان يصادفها لكى تنجب ولدًا.. والقضية هنا ليست قضية الجنس.. بل قضية البحث عن الذات بأى ثمن لكن

البحث يمضى سدى.. وبلا أمل.. ويبقى الضياع.. وتقوم ببطولة القصة «جيلا الماجور».

أما فى فيلمه «صلاح»، فإن فقدان الذات استمر طويلا.. ومجسدًا فى شخص صلاح اليهودى اليمنى الذى أتى إلى إسرائيل وظل إنسانًا كسولا لايحب العمل.. فتضيع منه الفرص الكثيرة لأنه إنسان لا يحب تأكيد ذاته اليهودية لما له من طابع شرقى عربى كسول.

كذلك فيلم «الهروب إلى الشمس»، الذى ألفه وأخرجه مصورًا حالة ثمانية من اليهود السوفيت قرروا الإقلاع بطائرة إلى إسرائيل، هروبًا من قسوة الحياة اليهودية داخل الاتحاد السوفيتى وما يلاقيه اليهود هناك من حياة مغلقة.. وهذا الفيلم يحاول استدرار عطف المشاهد فى أوربا وأمريكا على اليهود وعلى حياتهم الضائعة وسط موجات بشرية هائلة ترفض منحهم حق الحياة بمفهومها الواسع.. وفى هذا الإطار تبرز لنا مشكلة فتاة يهودية تندفع إلى تحقيق الذات عن طريق الأمل.. الأمل فى أن تحقق أحلامها بالزواج من شاب تحبه.. لكن والدها يرغب فى أن يزوجها من عجوز يملك ثروة.. والفتاة لاتعترف بالثروة، وأن الحب تأكيد للذات وليست الثروة.. لذلك تقرر الهرب فى النهاية مع حبيبها.. وهو هروب من الضياع إلى الحد الذى يحقق الشخصية والكيان لفتاة يهودية تريد أن تعيش كما يعيش الناس، بعيدًا من الأنصهار الذاتى داخل مجتمع مغلق تحكمه قيود

المادة والرذيلة.. الفيلم هو «ابنة البحر الميت».

ولاينسى السينمائى الإسرائيلى أن يربط أبطاله بالأرض.. أرض الميعاد كما يتصورون، لأن تأكيد الذات وتحقيقها لا يتحقق إلا بالأرض.. لكن الأرض هنا ترفضهم إلى الأبد.. لذلك لم يشعروا بأنهم مستقرون عليها.. إنها كما قال «ناحوم جولدمان» رئيس المؤتمر اليهودى العالمى بعد حرب أكتوبر ٧٣، أرض باتت ترفض الكيان اليهودى منذ أن وطئت أقدام اليهود ترابها:

بقى أن نتساءل.. هل ستظل الشخصية اليهودية تائهة فى مهيع الحياة الواسع ؟.. كيف؟ وإلى متى ؟.. سؤال يبات قلقًا فى قلوب الإسرائيليين واليهود جميعًا.

اليهودى التائه وضياع الذات

ظل لفظ اليهودى التائه علامة بارزة على تشتت اليهود فى كل مكان.. وهى عقدة تظل قلقة بين جلود اليهود فى كل زمان ومكان.

وقد يكون فيلم «اليهودى التائه» الذى أخرجه «فريتز هيلر» عن فكرة للدكتور «إيراهارد توبرت» أبغض فيلم. وهو فيلم ثقافى فى المفهوم الألمانى.. إنه فيلم تسجيلى وروائى طويل عن مشاكل اليهودية العالمية وعن وضعهم فى العالم. وقد عرض أولا بدار سينما «بالاست أم تسو» التابعة لشركة «أوفا»، أى سينما بلاس بجانب حديقة الحيوان ببرلين فى ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٤٠، وشاهده الكثيرون من العلماء والفنانين وأعضاء الحزب النازى.

وطبقًا لما نشرته صحيفة «دويتش الجماينة تسايتونج»، فإن الفيلم موجه إلى عقدة اليهود المزمنة.. وإنه لابد وأن يكون لها حل.. بعيدًا عن ألمانيا وأوربا.

ويظل اليهودى التائه ليس له كيان معروف حتى اليوم.. ولذلك فإن

من المفيد تقديم بيان واضح عنه وهو ليس لامعًا وإن كان مبهمًا مثل فيلم « انتصار الإرادة »، وهو غير مناسب بالمرة لأذواق الجمهور.. وحتى مكتبات الأفلام التى لديها نسخ منه، حذرت من عرضه للناس.. ويعرض فيلم « اليهودى التائه »، فى أجزائه مدى الانحطاط الذى لحق باليهود فى كل زمان ومكان.

ويبدو الفيلم فى شعاره المقلق بمعاونة الصورة الموسيقية وليس من المقصود أن يشاهد الجمهور الفيلم ويكوّن عنه رأيًا.. بل إن عليه أن يبتلع الجرعة كلها..

ويبدأ الفيلم ببيان أن اليهودى المتحضر الذى نعرفه فى ألمانيا يعطينا فكرة مزيفة عن الشخصية اليهودية ويستمر قائلا: « وسنرى هنا حقيقتهم دون قناع ». « الحقيقة هى بولندا »، ويتحدث « هيلبر » عن اليهودى الأفضل « الألمانى » واليهودى الأسوأ « البولندى »، ويضيف فى سرعة أن كلا منهما يمثل الشكل الأدنى المنحط للإنسانية.. ثم يقارن اليهود بمضيفيهم البولنديين الذين قدمهم من قبل ضعافًا وغشاشين فى فيلم هو « غزو بولندا » عام ١٩٣٩.

ويؤكد التعليق أن البولنديين أحسوا بالهزيمة أكثر من اليهود الذين مكثوا « بالجيتو الهادئ » واستأنفوا معاملتهم بعد ساعة واحدة من إنتهاء القتال. ونرى الوجوه اليهودية من الرجال وهم بلحى ضخمة وعيون حزينة فى لقطات واقعية بجيتو لوتز لمصورين من الألمان.

ويقول المعلق إننا نرى كل هذا . لكن عيوننا تنظر الآن بشكل أوضح.

وفى الماضى كان ينظر لليهود على أنهم شخصيات هزلية مضحكة. لكنهم فى الحقيقة يصورون الخطر والتهديد للإنسانية.

وحين تدخل الكاميرا منازل اليهود، تصبح رسالتها «حياتهم الخاصة التى تفتقد الوقار»، وهناك لقطة مكبرة لذباب يبدو على الحائط. كتلة سوداء زاحفة. ويصف المعلق افتقارهم للنظافة العامة فهم قادرون ماليًا على توفير النظافة والأناقة فى منازلهم. لكن اليهود يريدون ذلك لحياتهم. وصورة الذباب معبرة عن حياتهم القذرة.. لكن هذه اللقطة تقودنا إلى الأمام لتربط بين اليهود والحشرات.. والناس الذين تمسكوا بمبادئ الصحة العامة يكونون أحكامهم الخاصة حين بدأ النازى محاولة حل المسألة اليهودية بعد ذلك بشهور قليلة مستخدمين مادة «زيكلون ب» وهى أصلا مبيد حشرى. وهذه صورة من العقل الباطن.. لكن هيلر يدع الأحكام معلقة.

على أن فيلم «اليهودى التائه» يصور حياة اليهود فى الشارع العام، ونجد اليهود يتناقشون فى صمت.. فى همهمة.. فهم قليلو العمل، وإذا عملوا فإنهم يعملون مكرهين، ذلك لتسلط نزعة اليأس فى نفوسهم ولإحساسهم بالغربة.. ولأنهم يعيشون حياة بدائية مقهورة.. يعمدون إلى شراء الملابس المستعملة من أجل عيشة

الكفاف.. ويتاجرون فى كل شىء قديم حتى الأسمال البالية.. وهناك سيدة فى ملابس ممزقة تبيع دجاجات هزيلة.. مغشوشة.

والأطفال يبدون كسالى. لايهتمون بالمظهر، لقد ولدوا وولد معهم اليأس والمرارة التى لمسوها فى آبائهم.. على أن المحاضر الذى يبدو فى الفيلم يؤكد ذلك للمشاهد حيث يقول: «إن الجنس الآرى يحاول الإبداع فى صمت..»

ثم تتجه الكاميرا إلى تاجر يهودى يعرض بضاعته من حديد الخردة.. وترينا الكاميرا كيف يتسلل اليهود إلى الأعمال الحقيرة من أجل الحصول على المال.. إنهم يتاجرون فيما لم يعرفه أحد.. أو يلق إليه الألمان بالا.

ويدور الهمس بين اليهود بأنهم كلما حصلوا على المال رحلوا إلى بلد آخر إنهم طفيليون حقًا.

ويرمز الفيلم إلى الفأر البنى باليهودى.. فالفأر البنى آسيوى الأصل كما يقولون.. وتبدو خريطة مكبرة لجماعة من الفئران ثم نسمع تعليقًا عليها يقول: إنها تنقل أخطر الأمراض للإنسانية.. ثم تعليق آخر: إنها جبانة تلك الفئران تنتقل فى جماعات لأن وجودها منفردة معدوم.. ثم تنتقل الكاميرا إلى حياة اليهود فى جيتو «لودز».

ثم ينتقل الفيلم ليرينا مجزمى اليهود فى لحى غير محلوقة ونظرات محمومة، تدل على الحقد والكراهية لدى اليهود.. ثم تنتقل الكاميرا

إلى بورصة نيويورك حيث يبدو رجال المال من اليهود مسيطرين على كل شيء.

ثم تبرز الكاميرا معبدًا يونانيًا فيه تماثيل كلاسيكية.. ومولد «فينوس ليوتشيللي»، ثم نسمع لحنًا لباخ، إشارة إلى أن هذا من عمل اليهود، لكن اليهود بطبعهم يرفضون الفن الهادئ فيعمدون إلى موسيقى الجاز الصارخة المقلقة ويعللون ذلك بأنه يوقظهم من سباتهم ومن سكرة الموت التي تسيطر عليهم.. ثم تنتهى الكاميرا إلى صورة للسيد المسيح عليه السلام وهو طفل يبتسم داخل نجمة تبزغ منها امرأة شابة، وهناك تعليق يقول.. لا.. لا تصدقوا اليهود فى هذا، فاليهود يفسدون الفن والثقافة.

والملاحظ فى فيلم اليهودى التائه أن اليهودى بغريزته يهتم بكل ما هو «عليل»، وقد حاولت سينما ١٩٧٣ الخبيثة اكتساب العطف نحو المجرمين، بتحويل عبء آثامهم على المجتمع.. فاليهود يفسدون العدالة أيضًا، لا الفن فقط. إنهم يحقدون على كل شيء لا تمتد إليه يدهم - إنهم يقتلون الأطفال من غير اليهود حتى لا يتكاثر غير اليهود فى هذا العالم.

ثم إن الحاخامات فى صلواتهم لا يتسمون بالقداسة فى هذا الفيلم. فهم يتمايلون ويتحدثون عن المال والتجارة وأمور الحياة.

ثم يصور لنا الفيلم جرائم اليهود ضد عالم الحيوانات .. هناك

بقرة تنزف دمًا بفعل سكين، ويظل الدم ينزف منها فى هدوء وهى مستسلمة للموت البطىء.. والجزار يخفل وكأن شيئًا لم يكن.. الذبح هنا فيه تعذيب للبقرة.. كذلك لكل الحيوانات.. حيث تقطع الرأس فجأة وتفصل عن الجسد.. وفى هذا تبدو شعارات النازى ضد عملية الذبح حيث يرينا الفيلم.. النازية برغم قسوتها فإنها تحتج على مثل هذا الذبح.. وطريقته.. ثم يبدو هتلر ليقول فى الرايخستاج فى ٣٠ يناير ١٩٣٩ : إنه إذا دفع اليهود العالم إلى الحرب، فإنها لن تكون نهاية العالم وحده... بل نهاية اليهود. هكذا يبدو فيلم « اليهودى التائه »، وهو مثل لحياة اليهود فى ألمانيا. كما أنه إشارة إلى وضع اليهودى فى السينما من وجهة النظر اليهودية ومن وجهة نظر الألمان.

ويقول النقاد عنه : إنه فيلم للعارفين ببواطن أمور اليهود. وهو يبدأ بالموعظة الخالدة وهى : « أن اليهود طبقة وضيعة.. وستظل ».

وكان جوبلز وزير الدعاية فى حكومة النازى يقظًا بالنسبة للدعاية العكسية فأفلام الأجناس مثل « آل روتشيلد »، وفيلم « فايت هارلان » الشهير « سكر اليهود » وكلاهما لعام ١٩٤٠ لم يعملا بعد السنوات الأولى.. وكانت الإشارات إلى عداء النظام للسامية تحذف من نسخ الأفلام الألمانية المعدة للعرض الخارجى.. وطبقًا لما قاله « كراكاو »، فقد حدث هذا فى النسخة الأمريكية « تعميد النار »، وفيلم « الانتصار

فى الغرب »، ولابد أنه كان هناك ما يشير إلى التخوف من أن تستدر رؤيتها العطف بدلا من الاستياء.

وقد تثير الأهداف الأساسية لفيلم « اليهودى التائه »، شعورًا مختلطًا لدى بعض الألمان.. لكن أغلبهم لم يختلط عليهم الأمر فى هذه القضية - فهؤلاء اليهود لم يكونوا لا من الألمان ولا حتى من الطبقة المتوسطة.. وكانوا بعيدين كل البعد عن مشاهدى السينما الألمان آنذاك، وبدوا أحط مما يمكن التعرف عليهم أو اعتبارهم فى عداد الإنسانية.

وقد عرض الفيلم بالبلاد المحتلة من الألمان.. وعنوانه بالفرنسية « الخطر اليهودى »، سبق استخدامه قبل الحرب على غلاف وثيقة قديمة ضد السامية.. وهذا تزوير خطير يحمل اسم « بروتوكولات حكماء صهيون »، وصور فى هولاندا.. وكتبت مجلة رسالة السينما الألمانية قائلة « فى جولة بجيتو ليترماتشتاوت » قبل تدخل السلطات الألمانية لإعادة بعض النظام وغسيل حظائر أوجياس، وقدمت صورة واضحة للمستنقعات القذرة التى يتسرب اليهود منها للعالم. ويستحق مخرج الفيلم بعض التعليق.. فريتز هيلر المسئول عن صناعة السينما فى حكم النازى.. وهو الشخصية الثانية بعد جوبلز وزير الدعاية آنذاك.. وفى فيلمه « سكر اليهودى »، يوضح كيف عاش اليهود فى ألمانيا فى حالات قاسية.. حياة قذرة.. ويحتقرهم الألمان إلى حد

كبير. . وتبدو فيه شخصية اليهودى ضائعة تمامًا. . منبوذين من الألمان.

وعلى كل فإن مشكلة اليهودى التائه من المشاكل التى جسدها الألمان ضد اليهود. . حيث نفوا عنهم ما تشدقوا به من ثقافة وحضارة. . وعمدت الصهيونية إلى استغلال منطوق هذا الفيلم باعتبارها موجهة ضد السامية وعلى الأخص اليهود، كذلك فيلم «سكر اليهودى»، لنفس المخرج. . هيلر. . فمتى تنحل عقدة اليهودى التائه. . ؟. . وإلى متى سيظل غضب الإنسانية موجهًا ضده أينما كان. . ؟

السينما الإسرائيلية صناعة وتجارة

قفزت السينما الإسرائيلية فى السنوات التى تلت حرب يونيو ٦٧، إلى أرقام خيالية فى عدد الأفلام الروائية أو التسجيلية.. وكلها أفلام تخدم الكيان الصهيونى وتدعمه وإن تعددت اتجاهاتها، وتكررت موضوعاتها، التى تصب فى قالب واحد هو خدمة الأهداف الصهيونية.

والملاحظ أن السينما الإسرائيلية قد ولدت منذ عام ١٩٤٩ بأول إنتاج لها وهو فيلم «التل ٢٤ لا يرد»، وهذا الفيلم يتحدث عن قيام إسرائيل فى أرض فلسطين وهو عمل مشروع فى نظر الصهيونية التى قامت بإنتاج هذا الفيلم.

بعد هذا خطت السينما الإسرائيلية خطوات بطيئة من حيث الإمكانات الفنية المتاحة لها، والاعداد لذلك، لأن كل أعمال الصهيونية تركزت فى صناعة السينما الأمريكية الواسعة الانتشار التى تدر ربحًا كبيرًا لاعتمادها على السوق العالمية الرائجة.

* * *

لكن إذا نظرنا إلى صناعة السينما فى إسرائيل فإننا نتوقف عند عدة حقائق هامة تجدر الإشارة إليها.. فإسرائيل تمتلك اليوم خمسة استوديوهات، أهمها الاستوديو المركزى بتل أبيب. وهذه الاستديوهات الخمسة تنتج سنويًا ما لا يقل عن ١٧٠ فيلمًا روائيًا وتسجيليًا.

والملاحظ أنه فى الفترة من شهر ديسمبر عام ١٩٧٣ حتى ديسمبر ٧٤ أنتجت استوديوهات إسرائيل مجتمعة ١٧٠ فيلمًا مختلفة الاتجاه والهدف، وكان من بينها فيلم «عربة الهجرة الأخيرة»، و «ياكوف يحب ابنة النبى عزرا»، وفيلم «العشق فى السهول الموحشة»، و «جريمة فى حيفا»، و «شتاء ٧٣»، و «الحائط»، وهذه الأفلام تخدم أغراضًا معينة بأسلوب متكلف ساذج بعيد عن الواقع المتعارف عليه لدى إنسان هذا العصر

كذلك فإنه تجدر الإشارة بالمركز السينمائى التابع لوزارة الصناعة وهو «مركز الفيلم الإسرائيلى»، وهو المهيمن على صناعة السينما فى إسرائيل.

أما فيما يتعلق بالمشتغلين بصناعة السينما من فنانين وفنيين وكتّاب، فيجمعهم ما يسمى بـ «اتحاد الفنانين الإسرائيليين»، وهو يعتبر مكتبًا سياسيًا يخضع لتوجيهات المؤسسة العسكرية الحاكمة، ويضم طبقًا لآخر إحصاء له ٩٨٠ عضوًا من مختلف المشتغلين بهذه المهنة.

رأس المال الصهيونى فى السينما

إن ما يقرب من ٧٥٪ من الأفلام الإسرائيلية تعتمد كلها على الموارد المالية والفنية خارج إسرائيل.. ذلك لأن إسرائيل لا يمكنها أن تنتج فيلمًا جيدًا له صفة الاستمرار.. ولن تتمكن من تمويل الفيلم العالمى.. أو حتى الفيلم الذى يجعلها آخذة فى سبيل التطور السينمائى.

وهذا التمويل الخارجى يوظف كبار المخرجين العالميين والنجوم ذوى الشهرة الواسعة، ويسخرهم فى إيصال وجهة نظر إسرائيل إلى أكبر عدد ممكن من الرأى العام فى أى مكان.. وعلى سبيل المثال نذكر من المخرجين «أوتو برمنجر»، و «جول داسان»، و «نورمان»، و «جوسون»، و «روبرت وايز»، ومن قبل كان المخرج العالمى ذائع الصيت «سيسيل ب. دميل».

أما الممثلون فنذكر منهم «جريجورى بيك»، و «روبرت فاجنر»، و «ناتالى وود»، و «بربارا ستر ساند»، و «توف كيرتس»، وغيرهم من الوجوه اللامعة عالميًا.

إن ارتباط رأس المال الصهيونى بالسينما الإسرائيلية ارتباط وثيق.. ومن المعروف أن «شموئيل جولدين» الذى أسس شركة «مترو

جولدين ماير» و «بونايتد أرتست»، قد هاجر من وارسو عاصمة بولندا إلى الولايات المتحدة، وظل دائمًا يساعد يهود إسرائيل بالمال والأفكار التى تخدم أغراضها العدوانية ضد العرب.

أما «لويس ماير» الذى ظل يعمل مديرًا لشركة «مترو جولدين ماير» طوال ثلاثين عامًا، فإنه يهودى صهيونى متحمس للسينما الإسرائيلية كذلك «وليام فوكس»، مؤسس «شركة فوكس للقرن العشرين» المجرى الجنسية، ظل يخدم الأهداف الصهيونية عن طريق تدعيم السينما فى إسرائيل بكل الوسائل.. هذا بجانب «كارل لامل»، مؤسس «شركة نيو فرسال»، وهو يهودى يملك أكبر استوديوهات السينما فى الولايات المتحدة.. ظل يمول صناعة السينما فى إسرائيل ويمدها بالخبرات الفنية.

أيضًا نذكر هنا الإخوة وارنر»، مؤسسها يهودى نشأ فى مدينة وارسو البولندية.. وأدولف زوكور «صاحب» شركة برامونت»، وهو الذى أسهم إلى حد كبير فى إنشاء مدينة السينما الأولى فى العالم «هوليوود».

وإلى جانب إنتاج إسرائيل السينمائى من الأفلام المختلفة يدخلها ما بين ٢٥٠ إلى ٢٨٠ فيلمًا سنويًا، غالبيتها العظمى من إنتاج هوليوود، وكلها تخدم الأغراض الصهيونية وأهدافها فى تشكيل عقول الرأى العام العالمى وفق ما تريد وتشتهى نذكر من ذلك فيلم

«المسيح.. نجم فوق العادة»، وهو الذى يهدف إلى تبرئة اليهود من دم المسيح عليه السلام، مشيرًا إلى هذه القضية إلى أن يهوذا الإسخربوطى قد سبق إلى فعلته الشنعاء بقوى غير منظورة لاقبل له بمقاومتها إطلاقًا.

والسؤال هو؟

إلى أين تتجه السينما الإسرائيلية؟

إن عدد دور السينما التى توجد فى إسرائيل كثيرة ومنتشرة.. وكلها لهدف إعلامى يشكل الرأى العام الإسرائيلى لترسيخ فكرة معينة أملتها الإرادة الصهيونية.. وقد بلغ عدد دور السينما فى أنحاء إسرائيل حتى عام ١٩٧٦ ما يقرب من ٣٦٥ دارًا.. ففى تل أبيب وحدها ١٠٠ دار وهى نسبة عالية بالنسبة لعدد سكان إسرائيل الذين لا يتجاوزون ثلاثة ملايين ونصف.

والجدير بالذكر أن السينما الإسرائيلية أصبحت تواجه فتورًا من جانب المشاهد الذى أصبح يأنف إلى حد كبير من أسلوب الأفلام وتناولها لمواد مكررة ليس فيها تجديد.. ذلك لأن السينما.. أى سينما فى العالم تهدف دائمًا إلى التجديد والابتكار، وإبراز الأمجاد التاريخية والبطولات، لشخصيات ذات أثر فعال فى حياة شعب ما.. إن السينما فن للحياة.. لكنها فى نظر المشاهد الإسرائيلى تزييف للواقع وتجسيد لأمور لا وجود لها، فهى متناقضة مع نفسها.. حتى نلحظ

أفلام التسلية وقد بدت ممجوجة غير قابلة للتشوق.. من هذه الأفلام ما يشيد بالجريمة مثل فيلم «سرقة التليفون الكبرى»، أنه فيلم تافه المغزى والموضوع مثل فيلم «الديك»، للمخرج الإسرائيلى «يورى زوهار».

وتنحصر أغراض السينما الإسرائيلية فى اتجاهات يمكن إبرازها فيما يلى:

أولا: أن الصهيونية تحاول التسلط على المشاهد الإسرائيلى أيا كان، لتحصره فى قوقعتها المظلمة ليعيش واقعها المغلق.

ثانيًا: أن الصهيونية تدعى فى أفلامها أن الثقافة الغربية مدينة لليهود الذين لهم دور طليعى فى حضارة الإنسان منذ مئات السنين.

ثالثًا: أن الأفلام الصهيونية تحاول أن تصور إسرائيل على أنها «أمريكا الجديدة» من حيث التقدم والتطور الحضارى فى منطقة الشرق الأوسط، وأن إسرائيل قامت بنضال اليهود وبتوجيه من الصهيونية العالمية.

صناعة السينما.. بعد أكتوبر

وبعد حرب أكتوبر ٧٣.. تغيرت الأوضاع كلية بالنسبة لصناعة السينما فى إسرائيل.

لقد خمدت جذوة الإنتاج السينمائى. وسقطت بسقوط الحياة الإسرائيلية وهاجر الممثلون والفنيون للبحث عن العمل داخل استوديوهات الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا وإيطاليا.

ووصف النقاد الفرنسيون هذه الكبوة السينمائية فى إسرائيل بعد حرب أكتوبر بأنها «عودة إلى الوراء»، وهذه العودة يمكن أن تطول.. بل ستمتد إلى الأبد.. ذلك لأن المولين اليهود فى أمريكا كفوا عن إنزال أموالهم إلى هذه الصناعة البائرة.. وأن الكساد الفنى فى إسرائيل يوحى بتوقف الحياة عمومًا.

وبدا واضحًا أن شركات السينما فى إسرائيل أصبحت تعتمد على أفلام الجنس التى لا تحتاج إلى تكاليف.. ذلك لأن إمكاناتها محدودة.. وأن وزارتى التجارة والصناعة فى إسرائيل لم تعد تمول صناعة السينما بالقدر الكافى نظرًا لما تعانيه الميزانية من نقص كبير.. فضلا عن أن إنتاج أفلام جديدة لن يدر ربحًا بالقدر المطلوب.

وتركزت صناعة السينما فى إنتاج أفلام تسجيلية تمولها الحكومة

لخدمة أغراض دعائية تعيد الأنفاس بعض الشيء إلى الحكومة والشعب.. لكن دون جدوى.

ويشير مكتب الفيلم الإسرائيلى التابع لوزارة الصناعة بالقدس إلى أن هناك العديد من الشركات الخاصة برأس مال إسرائيلى.. من هذه الشركات الإسرائيلية ما يسمى بـ «اتحاد منتجى الفيلم الإسرائيلى»، و «نوح فيلم ستوديوهات»، و«إسرائيل موشان بيكتشر»، و«أفلام ليلاه»، و «شابيرا فيلم»، و «دانييل فاكس ليمتد»، و «جاكوب الكاو»، و «شركة باروخ دينار»، «وشركة ليران».

وهذه الشركات الإسرائيلية الأصل أفلست بعد حرب أكتوبر ٧٣.. ولم تعتمد إلا على الإنتاج القليل جدًّا الهابط المستوى.

حقيقة أن صناعة السينما فى إسرائيل تدهورت تمامًا بأفول الحياة فى إسرائيل بعد حرب أكتوبر.. والسؤال الحائر فى عقول الإسرائيليين.. هو هل يمكن إعادة الحياة للسينما الإسرائيلية؟ ومتى.. وكيف؟

سينما.. ما بعد يونيو ١٩٦٧

بعد حرب يونيو ٦٧ قامت إسرائيل بإنتاج عديد من الأفلام السينمائية الروائية التى تتحدث عن جنون العظمة وغطرسة القوة.. وكل هذه الأفلام التى بلغت أكثر من مائتى فيلم، عمدت إسرائيل فيها إلى تسخير الخبرة الأجنبية من إنتاج وإخراج وتمثيل.. حيث جذبت الوجوه العالمية من السينمائيين اليهود والذين يتسمون بالميول الصهيونية العنصرية.

إن هذه الأفلام التى أنتجتها إسرائيل بعد حرب يونيو ٦٧، تحمل الكثير من المغالطات والأكاذيب التى توجه للرأى العام الإسرائيلى، وللرأى العام العالمى عن ذلك الجندى الإسرائيلى الذى لا يقهر.. والذى حقق المعجزات الخارقة فى حرب يونيو ٦٧.

ولعل السينما الإسرائيلية نجحت بعض الشىء فى تزييف هذا الانتصار فى عقل رجل الشارع فى إسرائيل.. ذلك لأن عنصر السينما سلاح بالغ الإغراء والنعومة فى إدخال ما يسمى بعظمة إسرائيل قوتها الخارقة.

ولنا بعض الوقفات عند عديد من هذه الأفلام التى أنتجتها إسرائيل على عجل، لتشهد العالم على مدى انتصارها فى حرب خاطفة مع العرب.

هناك فيلم يحمل اسم «ملف أورشليم»، وهو إنتاج إسرائيلى أمريكي مشترك.. أنتجته شركة «مترو وإسبرطة»، ومن إخراج الأمريكى «جون فلين»، وأعد له السيناريو والحوار «ترورى كندى مارتن»، وهو كاتب أمريكى.. ومن تصوير راؤول كونار.. مصور الموجة الجديدة الفرنسية وهو الذى قام بتصوير فيلم «زد» وهناك مساعد مخرج إسرائيلى عمل فى هذا الفيلم هو «إيزاك بيشورون»، أما قائمة الممثلين فهم خليط بين الإسرائيليين والأمريكيين والفرنسيين والإنجليز منهم، «بوريس دافيسون، وبيكول ويليامسون»، و «داريا هاليرين بطلة فيلم» أنطونيونى زبريسكى بوينت .. «ودونالد بلبزانس، ويان هندرى، وجاك كوهين، وإيزاك تيان».

فى هذا الفيلم الذى تدور أحداثه فى القدس بعد حرب يونيو مباشرة، يبدو لنا «ديفيد أرمسترونج» وهو طالب آثار أمريكى، وصديقه العربى «راشد»، وهما يتعرضان لطلقات نارية من سيارة تمرق بسرعة عليهما وهما جالسان على مقهى، ويصاب ديفيد برصاصة ينقل على إثرها للمستشفى.. ويستجوبه الميجور «ساموبلز» رئيس بوليس مدينة القدس عن الأسباب التى أدت إلى وقوع الحادث..

ويعمل «ساموليز» فوق مهامه الموكله إليه مطاردًا للعمليات الفدائية التى يقوم بها العرب.

لكن «ديفيد» لم يخبر الميجور بشىء وقرر مغادرة إسرائيل التى يعيش الناس فيها تحت تهديد الخطر.

ويلتقى به أستاذه «لانج» الذى يقنعه بالبقاء ويصحبه إلى الصحراء، حيث يلتقى «ديفيد» بصديقته الإسرائيلية الطالبة «نوريت»، التى قدمته لصديقها الطالب الإسرائيلى المجند «بارك»، وقد دعاه «باراك» إلى اجتماع مشترك للطلبة الإسرائيليين والعرب الذين يعارضون فكرة الحرب والإرهاب.

وبعد أن يقتنع الطالب الأمريكى «ديفيد» بإمكان الصلح بين العرب وإسرائيل من خلال الحوار، إذ به «بساموليز» رئيس البوليس وهو يحمل جثث العرب والإسرائليين معًا، قد أشار إليه بأن العرب هم الذين فعلوا هذا.. وذلك لمنع اجتماعات تهدف إلى تحقيق السلام.

هذا هو منطق السينما فى التضليل للرأى العام.. ولقد جاء النقد لاذعًا فى نشرة الفيلم الإنجليزى الشهرية التى يصدرها «معهد الفيلم البريطانى» بلندن عدد يونيو ١٩٧٠، لتقول إن هذا الفيلم وأمثاله لا يحتاج إلى تعليق من وجهة النظر العربية، ذلك لأن خرافية الموضوع تعطى انطباعات حقيقية عن تدهور الفيلم الإسرائيلى، وعدم تبصره بمجريات الأمور عن بعد.

يقول الناقد الإنجليزى ديفيد ويلسون عن هذا الفيلم «إنه يشير إلى محاولة فاشلة لصنع أحداث مثيرة حول الأزمة المستمرة بين إسرائيل والعرب.. وهى أزمة كثيرًا ما تتولد عنها القلاقل.. ويتساءل الناقد الإنجليزى قائلا: كيف تلقى بمزيد من اللهب على نيران مشتعلة أساسًا إن سيناريو «تروى كندى مارتن» يتناقض أساسًا مع نفسه.. فنى جزء منه يبدو لنا وكأنه يقول إن محاولات الطلبة الإسرائيليين المثاليين لكسر الصراع العربى الإسرائيلى هى محاولات طيبة.. لكن المشهد الأخير الذى يلى التصوير البطىء لموت الطلبة من الجانبين فى الصحراء، يعود مرة ثانية ليؤكد أن هذه المثاليات ليس لها وجود فى إسرائيل.. لكن على ما يبدو من منطق هذا الفيلم الهابط أنه يقول لك «اترك السياسة لهؤلاء الذين أفسدوها.. إنها لعبتهم القذرة».

والملاحظ أن هذا الفيلم على حد تعبير الناقد الإنجليزى ويلسون يترك كل الثغرات مفتوحة، وحتى المتفرج الواعى يلحظ أن هناك تناقضًا واضحًا فى مفهوم هذا الفيلم لا يتفق مع منطق السياسة الإسرائيلية ولا الحياة فيها.

ولقد حاول المخرج أن يبدى لنا تفوقه فى إبراز لقطات سريعة فى مناظر ملونة وكلمة أخيرة قالها الناقد الإنجليزى عن هذا الفيلم: إنه يجدر بالسينما الإسرائيلية أن تترك السياسة، لأن العمل الفنى يبعد تمامًا عن الأفكار الانحرافية والعدوانية.

فضائح فى كان..

سعت إسرائيل بكل الوسائل للاشتراك فى مهرجان كان السينمائى الدولى، الذى عقد فى عام ١٩٧٣ بمدينة كان الفرنسية.. واختارت إسرائيل لهذا المهرجان أفلاما منتقاة أعظمها روعة وإتقانًا فى السينما الإسرائيلية.

اختارت ١٦ فيلمًا كان آخرها عام ٧٢ و ٧٣.. عام حرب أكتوبر.. وعرضت هذه الأفلام وسط ضجة دعائية صهيونية مدبرة ومخطط لها.. بواسطة نشرات أفيشات وكتيبات وزعت على الحاضرين فى المهرجان خاصة فى فندق «كارليتون» على الريفيرا.. كما وزع «مكتب الفيلم الإسرائيلى» التابع لوزارة الصناعة والتجارة بالقدس كتيبًا أنيقًا عن ١٦ فيلمًا اختيرت من بين أفلام إسرائيل ما بعد ٥ يونيو، لكى تعرض فى المهرجان الدولى واشترك فى إعداد الكتب بما يحتوى عليه من صور وتعليقات جذابة على صناعة السينما فى إسرائيل، «اتحاد منتجى الفيلم الإسرائيلى» بتل أبيب.. هذا إلى جانب نشرات أخرى أعدتها شركات السينما الإسرائيلية المشتركة فى المهرجان، وهى «نوح فيلم»، و «إسرائيل موشان بيكتشر»، «أفلام ليلاه.. شابيرا فيلم»، ودانيال فاكس ليمتد فيلم، «وجاكوب الكاو»، «وشركة باروخ دينار فيلم».. «وليران فيلم»..

ومن واقع المهرجان وما قاله النقاد هناك عن أفلام يونيو فى إسرائيل تبرز عدة حقائق هامة تهز صناعة السينما فى إسرائيل هزًّا عنيفًا.

ونقدم هنا تلخيصًا موجزًا عن هذه الأفلام، التى قالت عنها إسرائيل إنها من أنجح أفلامها وهى أفلام تكشف عن مدى العقد النفسية التى تحكم إسرائيل.. وهى أفلام بعيدة كل البعد عن النظرة الموضوعية والمثالية لصناعة السينما فى أى بلد من بلدان العالم.

مثلا.. هناك فيلم اسمه «المنزل فى شارع شيلوش»، وهو من إخراج «موشى مزراحى»، وتمثيل «شيلا أوفير»، وجوزيف شيلوا، وميشيل بات أدم، وهو يتحدث عن اليهود فى فلسطين عام ١٩٤٦ و فى أثناء الانتداب البريطانى على فلسطين فى أثنائها تصل عائلة «سامى»، وهو صبى يهودى فى الرابعة عشرة من العمر مهاجرة من الإسكندرية إلى تل أبيب وتسكن فى غرفة واحدة فى شارع شيلوش.

عم سامى يعمل فى منظمة «أرجون زفائى لؤومى الإرهابية التى تقاتل الإنجليز فى البلاد.. وسامى يتعلق بسونيا ابنة أحد المهاجرين اليهود الروس.. ويفاجأ سامى بأن أمه تمارس الجنس مع رجل يهودى.. وهذا ما أقلق حياته وجعله يعيش دائمًا بعيدًا عن المنزل.. لأنه لم يستطع أن يفعل شيئًا.. لكن الأم تتزوج هذا الرجل بعد أن افتضح أمرها.. وفى مارس ٤٧ تزداد المقاومة السرية ضد وجود

الإنجليز فى البلاد.. وينضم حاييم زوج الأم إلى قوات الدفاع اليهودية، وتضطر الأم للبحث عن الطعام.. وحدث أن قتل جاكو الأخ الأصغر لسامى فى حادث انفجار قنبلة فى تل أبيب بعد قيام إسرائيل فى ١٥ مايو ١٩٤٨.

ولم يجد سامى لبقائه معنى فى المنزل.. ويتركه.. وتودعه أمه قائله : سامى.. لا تنسى.. فمنذ الآن لن يبق شىء كما هو.. إنهم يقولون : «أن العالم كبير وعجيب وهناك أشياء كثيرة وجميلة لم أرها.. وربما تراها أنت».

هذا واحد من أفلام المهرجان.. وهناك فيلم آخر يحمل اسما هو «هروب إلى الشمس»، وهو فيلم إسرائيلى ألمانى فرنسى مشترك ومن إخراج المخرج الإسرائيلى المشهور «مناحيم جولان»، بطولة لورانس هارفى الممثل الإنجليزى المعروف.. «وليلى كيد روفا» ممثلة فيلم «زوربا اليونانى»، «وجوزفين شابلن»، إحدى بنات «شارلى شابلن»، «وجاك أوكنز» الإنجليزى، «وجون أيرلند» الأمريكى.. ومن إسرائيل الممثل «يودار باركان»، «ويودا فبرونى»، «وجيلا الماجور» أجمل ممثلات إسرائيل.

وتقول النشرة الإعلامية للفيلم : إنه أحد المبادئ الأساسية لحقوق الإنسان، وإن من حق كل إنسان أن يمنح نفسه الحرية للسفر إلى أى مكان من هذا العالم، وأن يعيش أينما يختار، وإن الحدود يجب

أن تكون فى شكل جغرافى فقط، لتحمى صناعة البلد..
بلد ما.. ولتحميها من الاعتداءات المتوقعة عليها مستقبلا.

وقصة الفيلم تحكى «أن ثمانية أشخاص فى روسيا.. وهم يهود يريدون مغادرتها لأسباب شخصية.. بينهم طالبان متفائلان يريدان أن يبنيا حياتهما فى عالم آخر.. عالم فيه شمس وهدوء.. مثل إسرائيل.. لكن هذا الهروب يعتبر جريمة فى نظر الاتحاد السوفيتى، الذى يفرض القيود على اليهود.. وأخيرًا يستقل الثمانية طائرة ويهربون بها تخلصًا مما هم فيه.. ولم يشر الفيلم إلى حقيقة البلد الذى يضطهدهم.. لكن الملابس والمناظر التى تبدو فى الفيلم تشير إلى أنه هو الاتحاد السوفيتى.

كذلك من بين أفلام يونيو.. فيلم اسمه «كاتز وكارازو» من إخراج «مناحيم جولان» أيضا، وتمثيل شموئيل رودنيسكى»، «وجوزيف شيلوا».. «ويورا باركان».

وهو كوميديا تصور حال اليهود المهاجرين إلى إسرائيل من جنسيات مختلفة واصطدامهم بواقع الحياة الإسرائيلية الغريبة التى لم تسر على نمط واحد مألوف.

«كاتز، وكارازو» مندوبان لشركة تأمين واحدة، ناجحان فى عملهما، أحدهما من دولة اشتراكية، وللآخر من بلد شرقى.. يصل تنافسهما فى أسلوب العمل إلى حد الحقد والكراهية كل للآخر.. وأن كاتز له بنتان، وكارازو له ولدان.. ويحب الولدان البنتين

ويتصر حبهما على خلافات أبويهما ويتزوجان.. لكن تبدو نظراتهم ممثلة فى الخلافات حول أساليب الحياة المعقدة فى إسرائيل من جراء تنافر الأجناس المهاجرة.

ومن أشهر أفلام إسرائيل فيلم «أحبك ياروزا» إخراج «موشى مزراحى»، وتمثيل «ميشيل بات آدم، وجابى اوترمان».. وهو من الأفلام التى انتجت عام ٧٢ وسعت إسرائيل كثيرًا لإدراجه ضمن فلام الأوسكار.

فى هذا الفيلم تبدو الحياة قاسية وشاقة فى المنطقة اليهودية فى فلسطين فهى تغلق نفسها على التقاليد اليهودية المغلقة استعدادًا للحظة الوثوب إلى دولة كبرى تحقق أحلام الصهيونية واليهود فى العالم.. «روزا» أرملة شابة تعيش فى هذه الحياة المغلقة القاسية.. وطبقًا للتقاليد اليهودية فإنها ملتزمة بتربية شقيق زوجها الأصغر. بعد أن مات زوجها فى حادث.. وتنشأ علاقة حب بين شقيق زوجها هذا وبينها تنتهى بالزواج فى هذا البلد.

وهناك فيلم «رجل البوليس» أخرجه افرايم كيشون، بطولة «شاى أفيروز وأهاريرا آهيفاى».. ويحكى قصة جندى بوليس «عزولاى» الذى يكتشف فى نهاية خدمته الطويلة فى البوليس أن حياته العملية كانت فاشلة تماما، وأنه أساء اختيار هذه المهنة منذ البداية التى لم يوفق فيها إلى ضبط مجرم واحد، لكن الأشرار الذين ساعدهم

« عزولاى » بطل الفيلم يقررون فى النهاية تقديم هدية له قبل اعتزاله الخدمة.. فيدبرون حادث سرقة مفتعل فى المنطقة التى يقوم بالعمل فيها، ويوحون إليه باكتشافه لينهى خدمته بمكافأة وبكل شرف.

أيضًا هناك فيلم « المتلصصون » إخراج الشاب الإسرائيلى « يورى زوهار » الذى يلقبونه بمخرج الروائع.. وقد مثله مع « اريك اينشتين »، و« مونا زلير شتاين ».. يقول الفيلم.. إن « جوتا » ثرى يملك شقة على البلاج.. يعيش فيها حياة عابثة بعد أن فقد حبيبته الوحيدة التى أخلص لها تمامًا. وهى « إيلى »، وحدث أن أتاه أحد المطربين المشهورين لكى يستعير منه شقته بعض الوقت، للقيام بإجراء بعض ألوان الغراميات فيها.. وحدث أن أحست « إيلى » بذلك فشغلت نفسها به.. بعد أن وصلها أنه يعيش حياة حرة طلقة مع غانيات.. أما هى فمرهقة فى العمل والمنزل لم تجد للحرية أدنى معنى.. من هنا ترفض فكرة الزواج أساسًا.

أما فيلم « اللقطة الثانية » الذى أخرجه « باروخ دينار » وبطولة « شيرى رين سميث الأمريكية، ويورى ليفى الإسرائيلى »، فإن بطله مخرج أفلام تسجيلية فى إسرائيل يعيش حياة اللهو والمرح مع الممثلات والسيدات المرموقات، بعد أن طلق زوجته التى لم يكن يحبها.. ويفاجأ باستدعائه للخدمة العسكرية.. لكنه وسط حيرته وارتباكه يدفع بفتاة من « الهيبيز » بدلا منه.. وهى فتاة أمريكية لا تحب الحرب

ولا تؤيدها، لذلك بدت ساخطة عليه وعلى تصرفاته غير اللائقة.. لكنهما فى النهاية يحبان بعضهما البعض وينتهى الفيلم بزواج صورى.. ذلك لأن الشخصيتين متناقضتين تمامًا فى أسلوب الحياة.

ووسط هذا اللون الساقط من أفلام ما بعد يونيو ٦٧ نجد فيلم «سرقة التليفون الكبرى»، إخراج «مناحيم جولان»، الذى فاز بنصيب الأسد فى أفلام ما بعد يونيو.. هذا الفيلم مثلته «بومبا تسور، ويهودا فيرونى، وشادى أفير».. ويحكى قصة «ميشولام»، كاتب البنك الذى يبدو دائمًا مولعًا بمتابعة الجرائم وأخبارها كل يوم فى الصحف ومن ألسنة الناس.. ومرة يقع سطو مسلح على البنك الذى يعمل فيه، فيتورط فى عدد من المشاكل مع الجميع الذين يعملون فى هذا البنك.. كذلك اللصوص.. والبوليس وأسرته هو أيضًا.. حيث تعدى الأمر إلى أن خطف اللصوص أمه.. ويصاب بعقدة الجريمة.. بأن يتحاشى سماعها أو الحديث عنها بعدما حدث له.. وهو فيلم كوميدى متحرك للتسلية فقط.. وليس فيه فكرة اجتماعية هادفة.

ومن أفلام هذه الموجه التافهة فيلم «النصف بالنصف»، الذى قام بإخراجه «بوز دافيد سون، ونسيم أزيكبرى»، وهما إسرائيليان، تمثيل «عساف ديان بن موشى ديان، وزئيف برلنسكى».. وتدور قصته فى بساطتها حول تذكرة يا ناصيب اشتراها صديقان وقطعاها

نصفين كل يملك نصفها.. لكنهما افترقا ولم يعرف أحدهما الآخر.. وحدث أن فازت التذكرة.. وسعى أحدهما فى البحث عن صديقه للحصول على النصف المفقود حتى يربحا الجائزة.. لكن دون جدوى ذلك لأن الصديق المفقود مات يوم السحب وفقدت التذكرة قيمتها.

كذلك نجد فيلم «سالو مونيكو» إنتاج ٧٣ الذى أخرجه «الفريد شينهارت»، وتمثيل «دافيد باريوتام، جروتاس، وجابر عمرانى»، وهم من ممثلى الدرجة الثالثة فى السينما الإسرائيلية.. وفيه «سالو مونيكو كاراساتيكاس».. مهاجر يونانى إلى إسرائيل منذ ثلاثين عامًا حيث عمل مع اليونانيين فى ميناء «يافا» القديم، وأقام معهم فى حى «فلورنتين» الشعبى فى تل أبيب.. فى منطقة الجنوب وهناك حافظ اليهود اليونانيون على التقاليد اليونانية لبلدهم.. وعندما يغلق ميناء يافا يلتحق «سالو مونيكو» بميناء أشدود الجديد على حين يرفض زملاؤه العمل فيه.. ويسعى هؤلاء إلى الحصول على مبالغ تعويض.. وينتقلون إلى حى برجوازى، لكن يحاول «سالو مونيكو» هذا التمسك بالتقاليد اليونانية القديمة بعيدًا كل البعد عن البرجوازية الجديدة.. لكنه يجد نفسه يعيش فى هذا الحى المتهالك القذر، فيقرر الانتقال إلى الحى الجديد مع اليونانيين ليعيش معهم معترفًا بأن الواقع أمر لا مهرب منه.

أما فيلم «فلوش»، فيتحدث عن كوميديا ضاحكة عن شخصية

« فلوش العجوز » الذى فقد زوجته فى حادث سيارة. . ومعها أولاده كلهم . . مما جعله يعيش وحيدًا . . إلا أنه يبحث عن زوجة شابة يقضى معها بقية حياته. . لكنه لم يوفق وتظهر لنا مفارقات عجيبة فى حياة هذا العجوز الذى لم ينته به الحال إلى شىء.

الفيلم مثله « إبراهام شالفى، وإسرائيل سيجال ». . وأخرجه « دان دولمان ». بعد ذلك ينقلنا التتابع إلى فيلم « ضوء من لا مكان »، إخراج « نسيم دايان »، وتمثيل « نسيم ليفى، وشومو باسان شاؤول ». . وفيه يبدو « شاؤول » شابًا فى السابعة عشرة من عمره. . يتمسك والده بتقاليد الأسرة والمجتمع على ما يبدو فى الفيلم طبعًا، ويحاول الأب إبعاد الابن عن التأثير السيىء لأخيه الأكبر « باروخ »، الذى انضم لعصابة إجرامية خطيرة. . وأخذ الشاب يبحث عن السعادة لكى يعيش مستقرًا فلم يوفق. . ذلك لأن تبعات الحياة والأسرة فى هذا المجتمع لم تمنحه الفرصة، بل تعزله عن الحرية. . والحب. . والأمل الذى يدفعه للحياة.

أفلام الجريمة

وحول أفلام الجريمة. . هناك « عساف ديان، بن موشى ديان » الذى أعد خصيصًا لهذه الموجة من العنف الاجتماعى فى الحياة الإسرائيلية والفيلم الذى أخرجه حول هذا المنطق الإجرامى، هو

«جريمة عند التسليم»، تمثيل «أوديد كوتلر» وأفرام مور».

وقبل أن نخوض فى موضوع الفيلم يجدر بنا أن نشير إلى حقيقة «عساف ديان» هذا الذى غزا السينما الأمريكية بأفلام الجريمة.. وتحول إلى ميدان الإخراج ثم الإنتاج فى إسرائيل.. وقد اعتمد على ذاكرة أبيه الجنرال العجوز.. وموهبة أخته الكاتبة الإسرائيلية «يائيل ديان»، وكل الدلائل تشير إلى أنه عندما يخرج ابن السفاح فيلمًا إسرائيليًا، فإنه يشير إلى الجريمة.. وفى هذا الفيلم يبدو البطل «مجرمًا من الدرجة الأولى يؤدى لزبائنه جريمة من الدرجة الأولى»، هكذا قال النقاد عن هذا الفيلم وتقول نشرة الفيلم فى المهرجان..

وفى هذا الإطار الإجرامى، سقط الفيلم ذلك لأنه أبعد المشاهد عن الحياة المثالية وهو يقول.. إن الجريمة تفيد فى السينما والحياة الإسرائيلية.. وقد حول المخرج أنظار المشاهدين إلى أن الجريمة هى المخرج الوحيد للخلاص من الشدائد.. جريمة القتل للبطلة والسطو على البنك.. والاغتيال نهارًا.. مادام هذا يبنى الحياة.. ولا داعى لأن نبحث عن الوسائل.. فالتسليم بالواقع أمر يعتبر جريمة.. وهو ضعف حقيقى للبناء الاجتماعى فى عرف «عساف ديان».

وعلاوة على الأفلام التى قدمت.. هناك فيلم إسرائيلى قدم للمهرجان باسم «عازيت.. الكلبة الفدائية»، وهذا الفيلم.. للكبار والصغار.. وهو يصور كلبة فدائية اسمها «عازيت»، وفية.. وذكية،

تصحب صديقها الجندى «يورى» إلى قاعدته العسكرية وبعد تدريبها على المطاردة وبعض الأعمال الإجرامية والعسكرية تصبح عضوًا فى فرق الكوماندوز الإسرائيليين، وتشترك فى الأعمال الفدائية الخطيرة ضد الفدائيين العرب، ويبرز هنا ذكاؤها النادر.

الفيلم أخرجه «بوز دافيد سون».. مخرج الأفلام التسجيلية بجانب الأعمال الروائية، وتمثيل «جوزيف بولاك، وجدعون سنجر».. إلى جانب الكلبة «عازيت» التى تقترف الجرائم بعد تدريبها عليها.

ويبدو أن هذه الكلبة على ما شوهدت فى الفيلم، كانت مكلفة بحماية خط بارليف من أن تصل إليه يد المقاتلين العرب.

موجة من أفلام التناقض الفنى.. وغيرها من أفلام الهبوط إلى القاع قدمتها السينما الإسرائيلية منذ يونيو ٦٧.. وأكلها الصدأ داخل العلب بعد حرب اكتوبر ٧٣.. أكثر من مائتى فيلم إسرائيلى أحرقتها حرب أكتوبر، ذلك لأنها أفلام لم تخاطب الواقع الإنسانى.. ولم تنسجم مع فنية السينما المثالية.

أكتوبر والسينما الإسرائيلية

بسقوط إسرائيل فى حرب أكتوبر ٧٣.. سقطت السينما الإسرائيلية تبعًا لذلك.. فالسينما آلة تخاطب.. وهى المعول الأساسى فى أساليب الدعاية الإسرائيلية.

فبعد حرب أكتوبر ٧٣، سقطت فكرة الجندى الإسرائيلى الذى لا يقهر، من تلك الصناعة التى ظلت نغمة تتردد بحدة وجوه لا أساس لها من الواقع الفنى أو الموضوعى.

وبعد حرب أكتوبر انتقلت صناعة السينما فى إسرائيل إلى إبراز الخصائص اليهودية العنصرية، وإلى اليهودى كشخصية تصنع الحضارة لهذا العالم.

إن نغمة التخاطب السينمائية الإسرائيلية تغيرت تغيرًا جذريًا بعد حرب أكتوبر سنة ٧٣، فاختفت أسطورة الجيش الذى لا يقهر التى اشتد أوارها بعد حرب يونيو ٦٧.. واختفت النغمة التى كانت تغلف إسرائيل بأنها الواحة الوحيدة الراقية فى صحراء العرب

الموحشة.. كما اختفت الأفلام التى تتحدث عن التماسك الاجتماعى داخل الحياة الإسرائيلية.

لكن ماذا حدث فى السينما الإسرائيلية؟

حدث أن رحل كثير من فنانى وفنيى صناعة السينما فى إسرائيل بعد حرب أكتوبر، ذلك لأن هذه الحرب أضاعت بهجة الحياة الإسرائيلية عمومًا.. وأن السينما قد سقطت فى أتون ذلك السقوط.

توقفت صناعة السينما فى إسرائيل نسبيًا.. فلم تعد هناك أفلام إسرائيلية تتحدث من منطق الغلبة والقوة.. واتخذت شكلاً جديدًا فى الحياة هو محاولة معالجة القصور الذى حدث فى الحياة الإسرائيلية بسبب تلك الحرب.. وهذه المعالجات اتخذت مسارات متعددة.. وكلها تشير إلى أن صناعة السينما بعد أكتوبر قد سقطت فعلاً بسقوط أنماط الحياة الإسرائيلية.

فلقد قامت استوديوهات إسرائيل بعد حرب أكتوبر بإنتاج حوالى ٤٠٠ فيلم ما بين تسجيلى وروائى، وكلها تسعى لإغراق الشباب فى متاهات الجنس بغية إحياء روح الشباب التى ماتت بسبب الحرب التى حطمت نفوس الإسرائيليين. هذا إلى جانب العديد من الأفلام التى تشير إلى معنى الذات اليهودية، والشخصية الإسرائيلية وجذورها العميقة فى التاريخ الإنسانى، علاوة على افتعال أفلام تحمل طابع المقاومة والعظمة الزائفة، مثل فيلم «تحيا أورشليم».

على أن هناك أفلامًا تناولت مفهوم الحرب من الوجهة الإسرائيلية مثل فيلم «معركة غاضبة»، وفيلم «فى انتظار الجنود العائدين» وهى أفلام تخاطب الرأى العام الإسرائيلى بالأسلوب الذى دبجته العقلية الإسرائيلية الحاكمة والمسيطرة وكلها فى إطار إبعاد أحزان الهزيمة.

فإذا درسنا منهج الأفلام الإسرائيلية بعد حرب أكتوبر، نجد أنها سارت فى عدة اتجاهات متناقضة.. ذلك لأن السينما الإسرائيلية تريد أن تقول أى شيء.. تريد أن تقول للعالم إنها لا تزال موجودة بعد الحرب وويلاتها على الحياة الإسرائيلية. فإلى جانب الارتجال فى الموضوعات المستهلكة والمقتبسة من أفلام أوربية وأمريكية.. هناك مثلاً فيلم يطلق عليه «الظامئون للحب»، وهو فيلم يعيد فتوة الحياة للشاب، الذى فقد روح الوجود فى بلد الموت والنار.. وفى هذا الفيلم انتشال لسقوط الشخصية التى لُطمت فى حرب الغفران.. كذلك فيلم «إجازة فى أورشليم»، الذى يشيد بروح الحياة الإسرائيلية وهو يوقظ المشاهد إلى معنى التشوق للحياة بمثاليتها، وهى حياة من نسج الخيال السينمائى فقط. وهذا الفيلم قام ببطولته الممثل «توبول»، و«ليزا مانيللى»، و«جون كرافت»، على أن التركيز بعد حرب أكتوبر كان على فيلم «راؤول العظيم» الذى يبرز شخصية اليهودى البطل والذى لا يقهر أبدًا.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة جديرة بالبحث والدراسة وتتمثل فى هروب الفنيين الإسرائيليين مع رأس المال الإسرائيلى إلى خارج إسرائيل بعد حرب أكتوبر، ذلك لاعتقاد هؤلاء الفنيين بأن إسرائيل لن تقوم لها قائمة بعد هذه الحرب، وأنه لا أمل فى صناعة سينمائية جيدة.

إن الهروب من إسرائيل ساد بشكل ملحوظ.. ذلك لأن مناخ الفن لم يعد له معنى بعد.. فالحرب قد جعلت الإسرائيليين لا يثقون فى المستقبل.. وبهذا بدت صناعة السينما بعد حرب أكتوبر باثرة لا أساس لها.. ونحن نجد الفنيين فى إسرائيل فى حالة عدم استقرار مستمر.. فلا نجد منهم من يستمر فى الحياة طيلة العام.. وهم يفضلون العمل خارج إسرائيل، والمثال الحى لذلك المخرج المشهور «يورى زوهار»، و«نسيم دايان» وغيرهما من الوجوه الإسرائيلية.

فالحرب قد أيقظت الإسرائيليين على حقيقة أنفسهم وجعلتهم يدركون أن الفن لا يمكن أن يستقر بهذه الحالة المزيفة.. وهى حالة تثبت فشل صناعة السينما الإسرائيلية.. وتطوى صفحة من تلك الصناعة التى هجرها الإسرائيليون إلى الخارج، بحثًا عن عمل أفضل.

فماذا تبق للسينما الإسرائيلية بعد؟

السينما الإسرائيلية فى مهرجان «كان»

إن دراسة متأنية لنشاط السينما الإسرائيلية خلال عام ١٩٧٧ يوقفنا على عدة حقائق أساسية، وهى أن السينما الإسرائيلية تحاول أن تتمثل بالسينما الأمريكية من حيث الشكل والمضمون.. لكن السينما الإسرائيلية تحاول أن «تلعب» فى المضمون لإبراز قضية أساسية تحملها الصهيونية العالمية بين جلودها، وتجعل لها بريقًا فى المهرجانات العالمية، مثل مهرجان «كان» عام ١٩٧٨، إذا راح تجار السينما الإسرائيلية يغلفون بضاعتهم بأغلفة غير واقعية، فلم يلتزم تجار السينما الإسرائيليون بوضوح الرؤية، ودراسة التسلية الواعية التى تشكل الرأى العام العالمى.

نتوقف هنا عند سبعة أفلام إسرائيلية فرضتها الصهيونية العالمية على مهرجان كان عام ١٩٧٨. ونتبين من خلالها الإهتزازات العنيفة فى المجتمع الإسرائيلى بعيدًا عن التعلق بأذيال الحياة الأمريكية.

ها نحن نلقى الضوء على فيلم بعنوان «مصاصة الليمون» الذى أخرجه «بوز دافيدسون»، وهو جيد فى نوعيته بعض الشيء.. والفيلم

يتعرض لمشاكل الشباب المراهق فى إسرائيل حين يتباعد عن الطريق السليم إلى متاهات الجنس.. وهو يماثل الفيلم الأمريكى المشهور «نقوش أمريكية» الذى أخرجه چورج لوكاس.

وفيلم «مصاصة الليمون» يتحدث عن فترة الستينيات التى اشتهرت فيها أغانى «البوبر»، لدى شباب العالم كنغمة جديدة.. إذ يبدو ثلاثة شبان فى غرامهم العاطفى، وهم من تلاميذ المدارس الثانوية وقد سيطر عليهم الحب الطائش.. فبطل الفيلم ممثل شاب هو «يفتاش كاتزور»، وهو موهوب فنيًا خفيف الظل والحركة، مما أكسب الفيلم عنصر التشويق.. ويمضى الفيلم بسذاجة معقولة عن مشاكل المراهقة والجنس والضياع الذى يعيشه الشباب اليهودى فى إسرائيل من خلال المغامرات العاطفية التى تتخللها الأغانى الراقصة بين الجنسين.. لكن لم ينس الفيلم الحبكة الفنية الغنائية الاستعراضية، مما جذب كثيرًا من المشاهدين. ويقول الفيلم باختصار إن المجتمع يمتص الشباب بحيث لم يترك فيهم أى عنصر من عناصر الطاقة النفسية والروحية، وهو إدانة للمجتمع الإسرائيلى.

أما فيلم «غن من قلبك» الذى أخرجه «أفى نيشير» فيبدأ بلوحة كبيرة تقول: «منذ قيام إسرائيل عام ٤٨»، ونحن أن أهم ظاهرة من ظواهر الثقافة فى إسرائيل هى.. فرق الترفيه التابعة للجيش الإسرائيلى، ثم تتتابع المشاهد لتجسد هذه الظاهرة التى تنخر عظام

الجنود الإسرائيليين.. وزمن أحداث الفيلم هو عام ١٩٦٩ خلال حرب الاستنزاف، حيث يلتحق شابان وفتاة بالجيش فى فرق الترفيه، وهى الفرق التى يعتبرها الجيش الإسرائيلى عنصرًا هامًا فيه وداخل الوحدات المنتشرة فى كل مكان، وتبرز أدوار فرق الترفيه داخل وحدات الجيش، إذ تتضح العقد النفسية والدسائس والمكائد بين الفتيات والجنود. ويتكتل أعضاء الفرقة الفنية التى ترفه عن الجيش ضد الجنود لتصرفات شاذة من أفراد الجيش لحقت بفنيى الفرقة.. وفى النهاية تدخل الفرقة الاستعراضية مسابقة بالتليفزيون وتنجح، وتعود لتضفى على الجنود روح المرح من خلال العلاقات الجنسية التى عمد إليها الفيلم كأسلوب مفتعل لإحياء غريزة الجنس لدى أفراد الجيش الإسرائيلى الذين حطمت نفوسهم حرب الغفران.

* * *

ومن بين قائمة إنتاج عام ١٩٧٧ فيلم «هيرشيل»، وهو كوميدى مغلف بالموسيقى التى أضفاها المخرج «يوئيل زلبر»، ويدور حول «هيرشيل»، الشاب، وهو موسيقى مهاجر إلى إسرائيل من روسيا يحصل على شقة بسيطة بين العرب واليهود الشرقيين البسطاء.. ويحاول هيرشيل أن ينقذ سكان الحى من الفقر والبطالة المفروضة عليهم.. وهنا يلتقى مع شباب الحى ليكون معهم فرقة موسيقية غنائية تطالب السلطات المسئولة بإقامة مركز للشباب يبرزون فيه

مواهبهم، ويتجسد الصراع بين الشباب والمسئولين حول هذه الأمنية وتبدو الفوارق الطبقية فى المجتمع الإسرائيلى الذى تتجسد فيه الفوارق الطبقية، مما يدفع إلى التصارع المستمر بين المجتمع والسلطة الحاكمة.. وهنا يثور الشباب وقد حملوا على ألسنتهم عبارات السخط والإستياء من الحكومة ولم يضع الفيلم النهاية المنطقية للقضية التى يعانيها اليهود الشرقيون فى إسرائيل.

* * *

أما فيلم «الرجل الصغير»، فيصور تصرفات خمسة شبان استدعاهم الجيش للخدمة العسكرية رغمًا عنهم لمدة شهر كعادة المسرحين من الخدمة، ويطلبون للتدريب حتى يكونوا على صلة بالوحدات العسكرية. وكالعادة تزورهم فى سلاح الدبابات فرق الترفيه من الفتيات.. وحدث أن تقع إحدى الفتيات فى حب شاب من المستدعين للخدمة، ويمارس معها الجنس داخل دبابة.. ويشارك الشبان الأربعة الباقون الجنس أيضًا مع الفتاة تبعًا لزميلهم.. وتحمل الفتاة ويقلقها الحمل إلى جانب قضية تشغلها بشكل أكثر إثارة هى.. من هو والد الطفل إذن؟ قضية كل فتاة يهودية تعمل فى الخدمة الترفيهية للجنود.. وأخيرًا يشفق عليها البطل ويتزوجها إيمانًا بحبه لها، وينتهى الفيلم وقد جسد لنا الحقيقة المرة التى يعانيها الشباب اليهودى من الجنسين، بسبب الحرب.

أيضًا.. وفى هذا الإطار نجد فيلمًا يحمل اسم «الخالة كلارا»، الذى أخرجه «أفراهام هيفنر»، وتدور أحداثه داخل أسرة مكونة من ثلاث شقيقات، تزوجت كل منهن من رجل كسول مريض.. وتقوم الشقيقة الكبرى «كلارا» بالإنفاق عليهم جميعًا مِن إيراد بوتيك صغير تملكه.. وبهذا تفرض سيطرتها عليهم.

وتتعقد المشاكل داخل الأسرة التى لم يجد فيها أحد فرصة فى الكسب ويظلون فى قوقعة مغلقة تحت تصرف «كلارا»، وهو ما يشير إلى أن هناك ضحايا كثيرين فى المجتمع الإسرائيلى بسبب إهمال الطبقات المعدمة غير المنتجة حتى تموت فى غير ضجة.

على أن هناك فيلمًا فى قائمة إنتاج ١٩٧٧ أيضًا هو «الحصان المهتز»، إخراج «ياكى يوشا».. والفيلم مأخوذ عن قصة كتبها الأديب الإسرائيلى «يورام كانيوك»، عن تجربته الذاتية التى عاشها خلال عام ١٩٤٨، ويحدد فى القصة الملامح اليائسة فى الحياة الإسرائيلية.. وإن إسرائيل لم تصل إلى المستوى المأمول، بل هى مجتمع من الغوغائية.. ويعبر «كانيوك» عن «الحصان المهتز» بحقيقة إسرائيل المضطربة والتى لم ولن تستقر على حال. ولقد رفضت الحكومة الإسرائيلية تمويل هذا الفيلم لأنه لا يتفق مع أهداف المؤسسة العسكرية الإسرائيلية الحاكمة.. ولأنه يوجه النقد اللاذع لقيام إسرائيل على أسس غير ديمقراطية.

وتبدأ أحداث فيلم «الحصان المهتز»، بوصول الفنان اليهودى «أحينداف سوستيز»، من نيويورك بعد أن مزق لوحاته هناك وأحرق كل أنشطته التى قام بها خلال فترة حياته.. وها هو قد جاء إلى إسرائيل لبناء حياة جديدة فيها بعد أن يئس من الحياة فى أمريكا.

ويجد الفتى أن أباه قد توفى، وأن أمه تعيش وحيدة فى صمت لأن ظروف الحياة هكذا فى إسرائيل.. وراح يعيد صداقات الأسرة القديمة لكى يشعر بمعنى الحياة.. ويلتق بعجوز مستهتر يعيش حياة بوهيمية، ويشغل نفسه بوضع دراسة جديدة حول الحياة الجنسية فى إسرائيل خاصة لدى الشباب.. ويجد الشاب أن الحياة فى إسرائيل تسير على عكس ما كان يتوقع.. وهنا يقرر العمل فى الإخراج السينمائى مستعيناً بأحد المخرجين الكبار ويقرر إخراج فيلم عن نزوح أبيه وأمه إلى إسرائيل فى فترة الثلاثينيات، وما لاقياه من عذاب وتعرض للموت على يد الفلسطينيين. وكان والد الفتى عازفاً للكمان.. ولم يجد فرصته فى إسرائيل لأن إسرائيل لم تكن ترحب بالفن، بل بالعمل الشاق من أجل بناء الدولة، وهنا يحطم الأب الكمان لأنه لم يعد يدر عليه قوت يومه.. ويربط الشاب حياته بحياة أبيه من أن مصير الفن واحد بالنسبة لمستقبلهما.. ويقرر أيضاً احراق شريط الفيلم الذى أتم إخراجه مؤمنا بأن أى عمل فى إسرائيل لا يجدى.. وكان الفيلم يقول للشباب الإسرائيلى لا تتفاءلوا بالمستقبل

الحياة فى إسرائيل غير مضمونة النجـاح.. والفيـلم مـن الأفـلام الإسرائيلية الجادة التى لقيت رواجًا، خاصة وأن مؤلف القصة «يورام كانيوك» من الكتاب الإسرائيليين الـذين يمتـازون بـالصدق فى تنـاول القضايا الاجتماعية فى إسرائيل.

ويمكن القول أن هذا الفيلم يحقـق سـلامة السينما الإسرائيليـة فى بعض المواقف. لأنه من الأفـلام الجـادة بعيـدًا عـن الجنس وطيش الشباب، وهذا ما لم يـألفه الـكاتب الإسرائيلى المعـروف «يـورام كانيوك»، حتى والد البطل الذى سـخط على قيـام إسرائيـل، تـراه مجسدًا بصدق فى هـذا الفيـلم.. على أن المؤلف أبـرز دور العجـوز الكهل صديق الأسرة الذى التقى بـه البـطل «أميتـداف سـوستيز»، والذى يعد بحثًا عن الحياة الجنسية داخل تل أبيب يـؤكد بصـدق أن المجتمع الإسرائيلى منحدر إلى الهاوية، لأنه مجتمع يتحكم فيـه الشـذوذ الجنسى.. وهذه قضية أساسية فى الفيلم الـذى يـؤكد ضـياع مسـتقبل الجيل الجديد فى إسرائيل.

هذا علاوة على العديد من الأفلام بعضـها يقـول شـيئًا والآخـر يعتمد على الإثارة الجنسية الهابطة.. فـالحصان المهـتز اعتمـد أسـاسًا على فكر جيد لأديب مشهود له بالجدية والصـدق فى تنـاول القضـايا الحيوية فى إسرائيل.. وقد برزت أعمال الروائى «كانيوك» بعد حـرب يونيو ٦٧، كأعمال تبرز تفاعلات المجتمع الإسرائيلى إذ نبه «كانيـوك»

إلى عدم السير فى ركاب الغـرور العسـكرى المؤقـت. . لأن الحتميـة التاريخية لابد وأن تعيد الأمور إلى نصابها، وقـد كان لحـرب أكتـوبر ٧٣، الرد الإيجابى المروع الذى نبه إليه «كانيوك»، لـكن هـل سمعـه أحد؟ لا . . إلا العقلاء.

السينما الإسرائيلية.. والبدايات المنتهية

لا يفرق اليهود بين السينما كفن راق أو كونها آفة دعائية.. وقد لعبت السينما اليهودية دورًا بارزًا فى الدعاية لإسرائيل على النطاق العالمى إذ سخرت كل أجهزة التطور السينمائى لمصالحها ولأهدافها العنصرية البغيضة، لاستقطاب أكبر عدد من الرأى العام العالمى بغية غرس وجهة نظرها فى العقول.

وهنا نجد الصهيونية العالمية تسخر رجال الأعمال والشخصيات البارزة فى الأدب والفن لأهدافها العدوانية، حتى تنفذ إلى العقول لفرض وجهة نظر صهيونية وعنصرية بواسطة العاملين فى مجالات صناعة السينما.

ومن المعلوم أن هوليوود - وهى ضاحية من مدينة لوس أنجيلوس بولاية كاليفورنيا الأمريكية - تتركز فيها صناعة السينما الأمريكية، وقد سعى اليهود بالدخول إلى صلب تلك الصناعة من أجل الكسب من جهة، ومن جهة أخرى بث الدعاية الصهيونية العنصرية عن طريق الأفلام الوثائقية والروائية لتغيير أفهام الجماهير.

وظهرت السينما الصهيونية بوضوح قبل وعد بلفور عام ١٩١٧.. ففى عام ١٩١٢ ظهر فيلم «حياة اليهود فى أرض الميعاد» وهو أول فيلم يهودى، وعرض الفيلم بين الجاليات اليهودية فى أوربا وأمريكا، يجسد الحقيقة الغائبة لدى اليهود حول حلمهم فى أرض فلسطين.. وصاحب عرض الفيلم محاضرات وندوات عقدها المبعوثون اليهود، والهدف من ذلك هو جذب الشباب اليهودى الأوربى والأمريكى إلى إسرائيل الأرض الموعودة.. وظل فيلم «حياة اليهود فى أرض الميعاد» معروضًا أمام يهود العالم عشر سنوات حتى تم إنتاج فيلم «الوصايا العشر»، الذى أخرجه الصهيونى «سيسيل دى ميل» عام ١٩٢٣، واستمد الفيلم مادته العلمية من العهد القديم كما جاء فى أسفار بنى إسرائيل مع التحريف الذى حاكه دعاة الصهيونية لتطويع المادة الفيلمية لأغراضهم، ويجسد الفيلم عملية خروج بنى إسرائيل من مصر ومعهم موسى عليه السلام، وهو من الأفلام الصامتة.. بعد ذلك ظهر فيلم «الفرقة اليهودية» ويؤكد على الارتباط التاريخى بين اليهود وفلسطين بمحبوك دعائيًا لكى يغفل الحق الفلسطينى.

أما أول فيلم يهودى ناطق باللغة العبرية فهو فيلم «هذه أرضى»، إنتاج أمريكى عام ١٩٣٢ ويروج لحق اليهود المزعوم فى أرض فلسطين، ويؤكد على حقيقة هامة وهى ضرورة إقامة الشباب اليهودى فى أرض الميعاد.. وفى عام ١٩٣٢ أيضًا أنتج الصهيونى «نلستان أكسيلرود» فيلمًا روائيًا ناطقًا باسم «المدهد»، ربما يكون إشارة إلى

هدهد سليمان النبى عليه السلام، والذى حدثت قصته فى الفترة ما بين عام ١٩٧٠ - ٩٣٥ قبل الميلاد، وقد استخدم نلستان الأسلوب الرومانسى الذى يصور نشاط اليهود الشباب المهاجرين إلى أرض فلسطين الذين يعدون لقيام الدولة اليهودية المنشودة.

هذا ولم ينحصر النشاط السينمائى الصهيونى فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل تعداه إلى أوربا أيضًا.. فقد ظهرت السينما اليهودية فى بولندا عام ١٩٣٣ فى فيلم صهيونى مكشوف، هو فيلم «صابرا»، ويتناول قضية المهاجرين الشبان من اليهود إلى أرض فلسطين.. إذ يصور لهم الأحلام الزائفة فيما يسمى بأرض الميعاد وهو مغالط للحقائق التاريخية المتعارف عليها، والفيلم من إخراج ألكسندر فورد.

وحول قضية المهاجرين اليهود إلى أرض فلسطين أنتجت هوليوود عام ١٩٤٨ فيلمًا تسجيليًا مدعمًا بالوثائق التاريخية المكذوبة.. وقد عرض فى ٦٢٠٠ دار عرض سينمائى تتركز فى الأحياء الصهيونية فى أوربا والولايات المتحدة الأمريكية. كما حصل منتجه «باروخ دينار» على جائزة الأوسكار وفى بريطانيا عام ١٩٤٩ أنتج فيلم «الرقم ٢٤ لا يجاوب»، وهو فيلم يتناول نشاط العصابات الصهيونية المسلحة فى أرض فلسطين ومخابراتها العسكرية التى تنشط ضد العرب الآمنين.. واعتمدت إسرائيل كلية على أسلوب المخابرات البريطانية فى إنتاج هذا

الفيلم الذى يقول إن اليهود يعملون بذكاء لإقامة الدولة اليهودية، وقد تحقق لهم ما أرادوا.

وفى عام ١٩٢٦ عاود المخرج الأمريكى الصهيونى المعروف «سيسيل دى ميل» الكرة بإنتاج فيلم «الوصايا العشر»، باللغة الناطقة وبعدها بالألوان.. وإبان العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦، عرض هذا الفيلم فى أوربا وأمريكا ليجسد حق اليهود فى فلسطين والنظرة التوسعية، إنطلاقًا من المغالطات التى أوردها الفيلم عن موسى عليه السلام والعصر الذى يليه.. وصاحب عرض الفيلم حملة دعائية صهيونية واسعة النطاق فى أوربا وأمريكا ضد العرب والمسلمين.. فكان العرض يعرض ليلاً وتتم ندوات نهارًا حول الوجود العربى وتاريخ العرب، الذى شوهته الدعاية الصهيونية العنصرية.

هذا.. وفى أواخر الخمسينيات أنتجت الأجهزة الصهيونية فى هوليوود عدة أفلام تحمل لونًا آخر من الدعاية الصهيونية ضد العرب، من هذه الأفلام ما يسمى بفيلم «الخروج»، و«يوديت»، و«راحيل»، وفيلم «ظل العملاق»، وقد تعرضت كلها للمواقف الأيديولوچية للصهيونية العنصرية وضرورة التبرع بالمال والهجرة إلى أرض الجدود الأرض الموعودة وفق ما جاء فى التوراة.

ولابد لنا من أن نبرز دور مكتب «بونيتد جويش آبل»

الصهيونى، الذى يقوم بعملية جمع الأموال من المتبرعين اليهود ومن غيرهم، ممن وقعوا تحت سيطرة الدعاية الصهيونية.. ومكتب يونيتد جويش آبل، يجتذب المنتجين الأمريكيين لكى يحملوا وجهة النظر الصهيونية فى أفلامهم.

وبعد حرب يونيو ١٩٦٧ تأسست فى هوليوود مؤسسة تدعى «رصيد الطوارئ لعون إسرائيل»، وتقوم كسابقتها بجمع التبرعات والتسلل للمنتجين السينمائيين، لكى يتبنوا قضية اليهود وذلك بإنتاج أفلام تسجيلية تحمل وجهة نظر اليهود فى الحياة على أرض فلسطين بنظرة توسعية.. أضف إلى ذلك وجهة نظر إسرائيل نحو السلام كما تتصورها الصهيونية.. فقد قام المخرج «جول داسان»، بإخراج فيلم طويل تحت اسم «الحرب من أجل السلام» عن سيناريو «إيرجين شو»، الذى زيف أحداث الشرق الأوسط بشكل يدل على سذاجة العمل السينمائى. كما قدم الفيلم حركة المقاومة الفلسطينية بأنها حل إرهابى فى حين أبرز الفيلم حياة اليهود بأنهم أناس مسالمون نشطون فى إقامة حياتهم فى جو من السلام والأمن، بغية التقدم وتطوير وجه الحياة.

أما المخرج الإيطالى «لوتشينى» فقد أخرج فيلم «معركة سيناء»، مجد فيه بطولة الجندى الإسرائيلى وبسالته من أجل حماية كيانه اليهودى على أرض الآباء.

وأنتج الصهيونيون البريطانيون فيلماً عام ١٩٦٩ بعنوان «هذه أرضه»، من إخراج «جيمس كولبر»، ويحمل الفيلم قضية هامة هي تبرير حق إسرائيل فى ضم الأراضى العربية بالقوة، وفق مخطط صهيونى مرسوم، ولقد نفى هذا الفيلم استهجان الرأى العام البريطانى لأنه يصر على بقاء الاحتلال الإسرائيلى للأراضى العربية، وهذا يغاير منطق العدل والسلام ويناقض منطق السياسة البريطانية.. وقد حمل النقاد البريطانيون على هذا الفيلم الذى يمجد العدوان.. وتتساءل الصحافة البريطانية بلغة الواقع وهى.. هل يجيب فيلم «هذه أرضه» على وجهة نظر السياسة البريطانية تجاه احتلال إسرائيل للأراضى العربية ؟

أما فيلم «حائط القدس» الذى قام بإخراجه «در دريك روسيف»، فإنه يتحدث عن العدوان الإسرائيلى وضرورة إبقاء القدس تحت السيطرة اليهودية.. وقد علق عليه النقاد بقولهم «إنه يحمل وجهة نظر طرف واحد»، يعنون وجهة نظر إسرائيل.. وليس هذا الرأى الذى يجسده الفيلم، مفروضاً على أفكار الرأى العام العالمى.

وحين احتفل الإسرائيليون ومعهم كل اليهود فى العالم، بذكرى إنشاء إسرائيل عام ١٩٧٣، وهى الذكرى الخامسة عشرة لتأسيسها، قامت الصهيونية فى الولايات المتحدة وأوربا الغربية والأرجنتين وكذا واستراليا، بإنتاج أفلام محبوكة لهذه المناسبة ومركزة فى الشكل

والمضمون. فأخرج «جيمس كوليرا» فيلمًا بعنوان «أهمس باسمى»، ويقوم على إحساس بطلته هى فتاة أمريكية ذات أصل يهودى - بالوحدة والتعاسة فى حياتها، تعيش فى مدينة نيويورك ذات ناطحات السحاب العالية والرفاهية وتقرر الرحيل إلى إسرائيل، لتجد حظها السعيد هناك فتعيش حياة هادئة فيها كل ما كانت تفتقده من قبل.

وإذا دققنا النظر فى بدايات السينما فى إسرائيل لرأينا أن عام ١٩٦١ هو البداية الحقيقية لصناعة السينما الإسرائيلية.. لكن عام ١٩٦٧ هو الركيزة الأساسية فى إنطلاقة السينما العنصرية التى مجدت الجندى الإسرائيلى، وأحاطته بهالة من الدعاية التى أعمت عينيه عن رؤية الحقيقة، فبعد حرب يونيو ١٩٦٧ وجدت السينما الإسرائيلية طريقها بالأسلوب المفتعل، متأبطة ذراع السينما الأمريكية فى إنتاج مشترك، لأن كمية الأفلام التى أنتجت لإسرائيل داخلها وخارج حدودها منذ ٦٧ وحتى ٧٣ تفوق أى إنتاج فى العالم من حيث كمية الأفلام.. حتى إن المشتغلين بصناعة السينما فى العالم علقوا على هذه القضية بقولهم: إنها هيستريا الإنتاج السينمائى.. وحتى عام ١٩٧٣ توقفت صناعة السينما الإسرائيلية لكى تجد طريقًا آخر تشقه فى اتجاهين، الأول إحياء الذات اليهودية التى أماتتها لطمة حرب الغفران، والثانى ضرورة مخاطبة الرأى العام العالمى بأسلوب يتفق وما يشغل اهتمام الجماهير.

وعلى كل فإن النظرة الموضوعية الناقدة ترى أن السينما الإسرائيلية تسير على عصى مبتورة.. ذلك لأنها لعبة غير واعية بأسلوب الحياة ومسيرة التاريخ، لذلك نجدها تغير جلدها بين الحين والآخر، لأنها صناعة لا أساس لها من الواقع العلمى والتاريخى.

عربات النار.. وأفلام أخرى

لقد أشرنا إلى أن السينما الإسرائيلية تسعى إلى تدعيم وجودها بواسطة الإنتاج المشترك مع أوربا وأمريكا وكندا.. وكثيرًا ما تشترك بريطانيا بأفلام تحمل اسمها الرسمى فى المهرجانات العالمية، كذلك فرنسا وإيطاليا، ومن هذه الأفلام التى تعتبر عملا مشتركًا بين إسرائيل وبريطانيا فيلم «عربات النار»، وقد اشتركت به بريطانيا فى المهرجان السينمائى الدولى فى «كان» عام ١٩٨١ وسط دعاية صهيونية مكثفة للفيلم الذى تبدأ مشاهده بأبيات من قصيدة «القدس»، للشاعر اليهودى» ويليام بليك»، والأبيات تقول (هات لى قوسى من ذلك الذهب المحترق.. هات سهامى من وحى الأمل.. وأين رمحى.. أيتها السحب الكثيفة.. انقذينى بعربات النار).

وتدور الأحداث عام ١٩١٩ حين التحق الشاب اليهودى «هارولد إيرهامز»، بجامعة كمبريدج الإنجليزية ذات السمعة العالمية آنذاك، والتى لا يدخل أبوابها إلا أبناء الطبقة الراقية من الميسورين..

وهارولد هذا واحد من أبناء اليهود المرابين الذين يستغلون المال فى الحصول على المال بإقراض المعسرين بالربا، مما يدر عليه فوائد كبيرة، وهذا هو حال اليهود عبر عصور التاريخ.

ويبدو هارولد متفوقًا فى العدو والسباقات التى تقيمها الجامعة لطلابها، ويسر هارولد لصديقته بأسباب تطلعه للفوز فى المسابقات، وهو أنه يهودى واليهود، يشعرون بضآلتهم أمام الشعوب، إذن فهو يسعى لإبراز ذاته كإنسان متفوق ومتميز.. ويتصادف أن تكون الفتاة من مؤيدى اليهود المتعاطفين معهم.. ويبرز الفيلم الوتر الحساس طوال ساعتين وربع على لسان الفتاة، التى تمجد اليهود وتفوقهم على كل الشعوب، كذلك أستاذه فى الجامعة الذى يشيد به كيهودى، وأن اليهود فى رأى الأستاذ أيضًا هم شعب الله المختار، كذلك وفى إطار آخر تبدو شخصية شاب آخر هو «أريك ليدل»، وهو متفوق فى العدو أيضًا. ويعتبر العدو وصولا إلى الهدف الأسمى إلى الله سبحانه وتعالى، لذلك نجده يربط بين الدين والرياضة فى هدف واحد، هو القيمة المثالية للإنسان.. ويسعى «هارولد» للوصول عن طريق التدريب المستمر إلى الاشتراك فى أوليمبياد عام ١٩٢٤ فى باريس.. وبالفعل يشترك هو وصديقه «أريك» حيث يتغلبان على الصعاب ويفوزان بالبطولة التى سجلها العالم لهذين الشابين اليهودى «هارولد إبرهامز»، والمسيحى «أريك ليدل»، حيث يقول الفيلم إن لليهود تفوقًا فى شتى المجالات. وقد قام «هيد هيدسون»، بإخراج الفيلم على

نسق موسيقى معبر ومميز. والفيلم لا يقول شيئًا ذا قيمة فنية أو معقولة.. إنما هو نسق موسيقى براق محشو بهالة ضخمة عن تفوق اليهود فى مجال الرياضة.

أما الإنتاج الإسرائيلى المشترك فيتحقق بفيلم «هؤلاء والآخرون»، للمخرج اليهودى الفرنسى «كلود ليلوش»، ودخلت به فرنسا مهرجان «كان» لعام ١٩٨١. إذ استقبله الجمهور فى المهرجان بفتور وسخرية، ولم يحظ بأية جائزة من جوائز المهرجان. ولقى مخرجه سخرية النقاد حين تحدث فى المؤتمر الصحفى عن الفيلم. ذلك لأن ليلوش كتب سيناريو هذا الفيلم الذى لم يقل جديدًا لا فى الشكل ولا فى المضمون برغم التكاليف الباهظة التى أحاطت بالفيلم.. وموضوع فيلم «هؤلاء والآخرون»، ينطلق من داخل أربع أسر تعيش فى باريس ونيويورك وبرلين وموسكو أيام الثلاثينيات، وقد حل بتلك الأسر الكوارث والأهوال وما جرى لأبنائهم وأحفادهم على مر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية التى دمرت الكيان اليهودى فى العالم.. ويقوم بدور شخصيات الفيلم موسيقيون أو راقصون أو مغنون، كل لا يجد فرصته فى الحياة فيسخط عليها وعلى من حوله من الناس.

ويركز فيلم «هؤلاء والآخرون» على تعذيب اليهود فى أفران النازى إبان الحرب الثانية وهو موضوع مستهلك دائمًا.

فالأسرة الفرنسية فى الفيلم، مكونة من موسيقى وزوجته وابنهما، ولأنهما من اليهود لم يجدا فرصتهما، بل اقتيدا إلى أفران النازية مثل بقية اليهود الذين افترشوا الطرق ومحطات السكك الحديدية فى انتظار انتقام النازيين منهم، ويزج باليهود فى عربات القطارات القذرة المظلمة، ولم يجد الموسيقى الفرنسى وزوجته أملا فى الحياة فيرفعان الابن من تحت عجلات القطار، لكى يحظى بمن يقوم بتربيته.. وتبدو الأم رافضة هذا التصرف من الأب وتحنو على الابن لكن دون جدوى لأن كل الآباء يفعلون هكذا.. ويموت الأب وتبقى الأم وحيدة فى المعتقل المظلم والقذر الذى أعده النازيون لليهود انتقامًا منهم.

وحين تخرج الأم من المعتقل بعد سنوات تجد فى البحث عن ولدها. وهنا وبعد سنوات تشاهده على شاشة التليفزيون وقد عمل محاميًا فيبلغه أحد أصدقائه أن والدته لا تزال على قيد الحياة، وحين يلتقى بها يجدها قد فقدت ذاكرتها. وتظل تنظر إليه ولا تتكلم.. ولابد إذن من الانتقام من النازيين الذين حطموا نفوس اليهود.

* * *

أيضًا وفى هذا الإطار المصطنع نجد المخرج الإسرائيلى «ياكو يوشا» يقدم للجماهير فيلمًا يفضح صناعة السينما فى إسرائيل.. والفيلم يحمل اسم «النسر» وهو فيلم جرىء لكن الرقابة التابعة للجيش الإسرائيلى حذفت بعض المشاهد التى تبرز ضحايا الحرب فى صور لا ترتضيها السياسة الإسرائيلية.

وفيلم « النسر » يصور الهجوم المصرى على الجيش الإسرائيلي ظهر ٦ أكتوبر ١٩٧٣. كذلك يجسد الذعر الذى أصاب الجيش الإسرائيلى ومدى الارتباك الذى حدث للجنود فى سيناء وفى إسرائيل.. وتبرز هنا شخصية أحد الجنود الإسرائيليين الذى حصل على ساعة أحد زملائه القتلى، ويجلس فى المقهى ويجد بجانبه رجلا حزينًا على ابنه المقتول فى الحرب، ويدور نقاش بين الجندى ووالد زميله المقتول ينتهى بأن يطلب منه والد زميله أي شيء عن ابنه، فيخبره الجندى أن صديقه المقتول لم يترك إلا قصيدة شعر، وهنا طلبها الرجل بلهفة، فسعى الجندى النصاب إلى نقل قصيدة من كتاب ولطخها بالدم من أطراف الورقة المكتوب فيها القصيدة وقدمها للأب والد زميله. وهنا توطدت الصداقة بين الجندى وبين والد زميله المقتول، إذ دعاه الرجل إلى بيته وعرفه بزوجته وخطيبة ابنه المقتول.. وراح ينصب الجندى شباكه خلسة مع الفتاة وأوهمها أن صديقه وزميله المقتول لم يكن يحبها حقيقة.

ويستمر هذا الجندى فى عمل النصب التذكارية عن الجنود القتلى وهو يغنى ساخرًا من الجيش الإسرائيلي ومن صناعة الموت المستمرة: إنه النسر الذى يلتهم كل ما يراه حتى عقول الآخرين.

ولقد استطاع المخرج الشاب « يوشا » أن يقدم صورة من الحياة الإسرائيلية المهتزة.. وحياة النصب والاحتيال السائدة داخل المجتمع إلى جانب النظرة التشاؤمية للجنود الإسرائيليين.. الفيلم مرح ومشوق

يمتاز بالكوميديا الساخرة من الحياة والناس.

وبهذا يمكن القول.. أن السينما الإسرائيلية تسخر من المجتمع المهتز.. مجتمع الكذب والنفاق للوصول إلى الهدف.. وكل هذا أحدثته الحرب التى أفرزت مساوئ المجتمع الإسرائيلى المعقد التراكيب غير المتجانس فى تركيبه القومى.. وسيظل حال المجتمع الإسرائيلى هكذا، لأن اليهودى فى إسرائيل فقد الانتماء القومى والتركيب العضوى.. وهو مجتمع تسوده العقد النفسية التى تودى بحياة الأفراد. هو ما عبرت عنه السينما الإسرائيلية التى تنطلق من المجتمع.

فيلم السفير..
لطمة للسياسة الأمريكية.. كيف؟

أقام الصهيونيان أبناء العم «مناحيم جولان» و«جلوباس» شركة سينمائية تنشط فى ابتزاز الأموال بطرق ملتوية.. فالهدف ليس الفن للفن.. لكن الفن من أجل الابتزاز المالى أولا.. ثم الاستقطاب الفعلى ثانيًا.. والشركة التى أقاماها معًا هى شركة «كانون للإنتاج السينمائى المشترك».. ومن أنشطة الشركة توقيع عقود مزورة وشبه مزورة مع دور العرض فى أوربا وأمريكا لأن الشركة المذكورة تعمل بالطرق الخفية من أجل السيطرة على الأسواق العالمية..

وأسلوب أفلام شركة «كانون»، هو الأسلوب الجنسى الذى

يجذب الشباب إلى الأفلام الخليعة التى تخاطب الجنس فى أحط صوره.. فعلى الرغم من قلة التكاليف التى تضعها الشركة لإنتاج الفيلم، فإنها تنشط فى تسويقه عالميًا معتمدة على أسلوب الإثارة.. وتحاول الشركة عدم إظهار هويتها أو تحديد خطة إنتاجها منفردة.. بل تقحم العديد من شركات الإنتاج فى أوربا وأمريكا حتى تفتح أسواقًا واسعة بسبب استخدام الأسلوب المشوق والعرى والخلاعة والمجون فى مخاطبة الشباب. ومن خلال الكوميديا الهزلية نجد نقطة يرمز إليها الفيلم، ألا وهى إسرائيل.. بلد الحضارة والتقدم الإنسانى.. هذا هو الهدف.. هدف سياسى من خلال عقدة الجنس وحماة الرذيلة، وأمامنا فيلم أنتج عام ١٩٨٣ باسم «السفير»، بطولة «روبرت متشوم» و«روك هدسون»، و«ايلين بريستين».. والممثل الإيطالى المشهور «فابيو تستى».. والفيلم يتحدث عن سلام مزعوم من وجهة نظر ساذجة بين اليهود والفلسطينيين.. ويركز على الأسلوب الأمثل لما يسمى بالتعايش السلمى بين العرب وإسرائيل.. وذلك عن طريق الحوار بين من أسماهم الفيلم «العقلاء»..

يجسد الفيلم مفهوم السلام عن طريق فتح باب الحوار.. وإقناع العرب بحق إسرائيل فيما تسيطر عليه من أرض، لأن الحقائق التاريخية تقر لهم حقوقًا قد وصلوا إليها.. كما يحمل الفيلم إشارة إلى الدور الأمريكى فى القضية.. فعن طريق السفير الأمريكى فى إسرائيل يمكن إفهام العرب أن لإسرائيل حقًا مقدسًا.. فقد استقل السفير الأمريكى

سيارته ومعه مسئول المخابرات فى السفارة حتى وصلا إلى منطقة نائية منعزلة تمامًا ليجدا الفلسطينيين جالسين، ويقنعهم السفير بضرورة الاعتراف بحق اليهود وبحتمية الحوار مع اليهود للوصول إلى نقطة الصراع.. ويبدو أن السفير الأمريكى قد أخفى هذه المهمة الشخصية عن حكومته حتى يكلل عمله بالنجاح.

ويبرز الفيلم فى لقطة «زووم» بعض الشباب الفلسطينى حاملين السلاح استعدادًا لضرب السفير.. لكن أحدهم يتقدم من السفير ويناقشه فى الأمر.. ويحتدم النقاش بين الشاب الفلسطينى والسفير الأمريكى، وهنا يغضب السفير حين يقول له الشاب الفلسطينى «نحن لانثق لا فى أمريكا ولا إسرائيل معًا»، وفجأة تصب إحدى الطائرات الإسرائيلية نيرانها على الفلسطينيين وتحصدهم على حين يبقى السفير وحده ومعه ضابط مخابرات السفارة.. وتقتاد مخابرات إسرائيل السفير الأمريكى والضابط إلى مركز المخابرات الإسرائيلية فى المنطقة.. وبعد ذلك يأخذ وزير الدفاع الإسرائيلى فى تعنيف السفير الأمريكى الذى يتصرف بهذا الأسلوب غير الدبلوماسى.. ويبدو السفير محرجًا من هذا التصرف الذى تلومه عليه زوجته أيضًا.. ويبرز الفيلم جانبًا آخر.. هو علاقة تربط زوجة السفير الأمريكى بتاجر فلسطينى يدعى «مصطفى الهاشمى» يبيع التحف الشرقية فى مدينة القدس ويقصده الجميع طلبًا للشراء.. وكثيرًا ماتتخفى زوجة السفير الأمريكى وهى تقصد بيت التاجر الفلسطينى.. وهو مسكن خاص بملذاته، وتبرز

الكاميرا لقاءهما المستمر ليلا ونهارًا وهـى تقـدم لـه كل المغـريات الجسدية.. لكن هناك كاميرا خفية تسجل اللقاءات بالصور المتحركة.

وفجأة.. وحين كانت زوجة السفير تقيم لدى العشيق الفلسطينى يحدث انفجار مروع فى السوق بجوار حانوت التاجر الفلسطينى مصطفى الهاشمى.. ينقل على أثر الحادث أشخاص إلى المستشفى بينهـم زوجـة السفير الأمريكى مصابة بحروق فى الوجه واليدين.. ويعلم السفير مـن سائقه أن الزوجة سافرت إلى القدس.. وحين يتوجه إلى هناك يفاجأ بأنها مصابة فى الحادث الذى سمـع عنـه كل الإسرائيليـين، وهنـاك مفاجأة أخرى.. وهى أنه حين كان السفير يسـير فى مـدينة القـدس شاهد دار سينما خالية من المشاهدين تمامًا وأبوابها ونوافذها مفتوحة.. وتوقف ليشاهد على شاشتها صورًا مخلـة بـالآداب لـزوجته وهـى فى أحضان التاجر الفلسطينى.. وعندما يتقدم السفير مـذهولا إلى مـاكينة العرض ليوقفها، يتلقى مكالمة تليفونية مجهـولة وبصـوت مسموع بـأن عليه أن يدفع مبلغ مليونًا ونصف مليون دولار ثمنًا لنسخ الفيلم، وإلا فإن الفضيحة ستنتشر فى أوربا وأمريكا بعـرض نسـخ الفيـلم وتلـطيخ سمعة السفير الأمريكى، وبهذا سيبعده الكونجرس ويحقق معه فى هـذه الفضيحة الواضحة والتى يتحدث عنها الرأى العام العالمى.

ولم يجد السفير الأمريكى مفرًا من اللجوء لوزير الدفاع الإسرائيلى الذى يتحرك معه للعثور على نسخ الفيلم الفاضح.. وبـالطبع تحـدث عدة مغامرات تقوم بها المخابرات الإسرائيلية للعثـور على نسـخ الفيـلم

الذى يعرى السفير الأمريكى أمام الرأى العام، ويقضى على مستقبله ولم تنجح المغامرات المفتعلة التى اشتهرت بها السينما الأمريكية.. وتبين فى النهاية أن إحدى المنظمات الفلسطينية هى التى وراء التشهير بالسفير الأمريكى.. وهنا تتضح أبعاد القضية الصهيونية التى يهدف إليها الفيلم..

ولم يجد السفير الأمريكى بدًا من الالتجاء إلى قسم المعلومات بالسفارة، لكى يعد تقريرًا سريًّا عن نشاط التاجر الفلسطينى مصطفى الهاشمى وعلاقته بالمنظمات الإرهابية الفلسطينية - على حد تعبير الفيلم - ويأتى التقرير حاملا بين طياته «أن مصطفى الهاشمى عضو منظمة التحرير الفلسطينية، وأنه يمول نشاط المنظمة، حيث أنه منذ بلوغه ١٥ سنة كان يعمل مع المجاهدين الفلسطينيين، وأنه أصبح واسع الثراء».

ويتوجه السفير مرة أخرى إلى وزير الدفاع الإسرائيلى يطلب منه مساعدته فى العثور على نسخ الفيلم الفاضح، لكنه يجد الوزير مشغولا بمقابلة أحد الوفود الأجنبية فى أمر هام.. وأحس السفير بأن وزير الدفاع لم يهتم بالأمر.. وطلب وزير الدفاع من السفير الأمريكى فى سخرية أن يرافق الوفد معه فى زيارة للمتحف اليهودى بوزارة الدفاع لإطلاع الوفد على ضحايا النازى من اليهود خلال الحرب العالمية الثانية.

وبعد أن يفرغ وزير الدفاع الإسرائيلى من مهامه يلتق به السفير

الأمريكى الذى يطلعه مرة ثانية على ماحدث لزوجته، ويفاجأ السفير بأن أخبره وزير الدفاع أن الذى فعل ذلك ودبره، هم أفراد المخابرات الإسرائيلية، ويصاب السفير بالذهول، ولكن وزير الدفاع يشد على يده ويقول له بهدوء «لقد فعلنا ذلك لدواعى الأمن».. ويصرخ السفير الأمريكى محتجا على هذا التصرف غير اللائق واللا أخلاق..

«لكن وزير الدفاع يربت على كتفه مهدئًا ويقول مستطردًا: أما مصطفى الهاشمى فإنه عضو بمنظمة التحرير الفلسطينية. ونحن نتركه يعمل مايشاء لدواعى الأمن وللضرورة أيضًا، ومن المهم أن يكون خارج السجن بدلا من أن يكون داخله»، وانطلقت ابتسامة الوزير الإسرائيلى أكثر إتساعًا.. ووسط جو الغيوم المشوب بالقلق واليأس يتوجه السفير الأمريكى للقاء الطلبة الإسرائيليين ويجرى معهم حوارًا حول السلام لأن المستقبل لهم.. ولابد أن يكون المستقبل آمنا من أجل حياة أفضل، فيرد الشباب فى ثورة وجلبة تنحصر فى منطق موحد هو «أن منظمة التحرير الفلسطينية ترفض الصلح مع إسرائيل.. والفلسطينيون يرفضون الحوار مع اليهود ولا علاج لذلك إلا الحرب والتنكيل بهم».

ويأخذ السفير فى تهدئة الطلبة لأن القضية هى قضيته أيضًا، وقد نكب فى زوجته بسبب كون الأمريكيين طرفًا فى النزاع.. إنه يريد الخلاص من هذه الورطة.. فإسرائيل تلعب بالنار حتى مع أصدقائها.

ويفاجأ السفير الأمريكى بمن يطلق عليه الرصاص ببندقية تلسكوبية لكن الرصاصة تتخطاه فينجو بأعجوبة من الموت.. لكنه يعاود الحوار مع الطلبة الإسرائيليين لإقناعهم بالسلام عن طريق الحوار مع الفلسطينيين. وهنا يتسلل السفير الأمريكى إلى مصطفى الهاشمى - متناسيًا علاقته بزوجته - ويطلب منه تدبير لقاء بينه وبين الشباب الفلسطينى لإجراء حوار بينهم وبين الشباب الإسرائيلى.

وهنا يتجسد الفشل مرة أخرى ويعود السفير صامتًا لأنه لم يستطع أن يفعل شيئًا.. لكن بعد جهد كبير يتم اللقاء بين الشباب الإسرائيلى وهم أكثر من مائتى شاب وفتاة على رأسهم السفير الأمريكى.. ويظل فريق الشباب اليهودى جالسًا لساعات ومعهم السفير الذى يبدو قلقًا على عدم مجىء وفد الشباب الفلسطينى.. ويحل الليل ويضيئون الشموع والسفير يهب واقفًا بين اللحظة والأخرى متلفتًا هنا وهناك، مترقبًا مجىء الشباب الفلسطينى، لكن بعد معاناة من الملل يأتى الشباب الفلسطينى.. ويجلس كل فريق فى مقابلة الآخر.. وتتفتح أسارير السفير.. لكن فجأة تبدو فرق المقاومة الفلسطينية من الخلف تصوب مدافعها، لتحصد تجمعات الشباب الإسرائيلى مما أحدث لطمة بالغة للسفير الأمريكى الذى بدا ثائرًا.

وتستعرض الكاميرا فى لقطات بطيئة سقوط الشباب الإسرائيلى وفى يدهم الشموع.. ويبدو السفير حزينًا يقول فى أسى ومرارة..

« لقد كانوا يهتفون للسلام ويموتون وهم يهتفون وفى يدهم الشموع ».

وتأتى الطائرات الإسرائيلية والمدرعات لتوجه نيرانها على تجمعات الفلسطينيين وتحصدهم ويتطلع السفير إلى المقبرة التى بدت أمامه وقد ملئت بجثث القتلى من الجانبين وهو يقول : « ربما تكون هناك محاولات أخرى لإيجاد سلام »..

ويعود السفير الأمريكى إلى بيته، وقد غاب عن الوعى يسوده القلق وهو يخطو فى منزله مذهولاً، ولم يتم حتى أفاق على المظاهرات فى شوارع تل أبيب تهتف للسلام ومن أجل السلام لحياة أفضل، وهنا يندفع للشرفة وقد انفرجت أساريره ويبتسم ابتسامة باتساع الكادر، وينتهى فيلم « السفير » المشوق الذى غلفته الصهيونية بأغلفة مفتعلة.

والفيلم لم يأت بجديد فى فكرته، لأن هذا الموضوع مستهلك وقدمته السينما الإسرائيلية بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣.. ففيلم السفير لم يتخذ خطًا موحدًا فى سير الأحداث، بل هناك أحداث مقحمة مثل زوجة السفير وعلاقتها بالمناضل الفلسطينى « مصطفى الهاشمى ».. ثم نتساءل لماذا زوجة السفير الأمريكى بالذات يقع عليها هذا الخطأ اللا أخلاقى؟ كيف ترضى عن ذلك الإدارة الأمريكية، خاصة وأن هذا الفيلم قد عرض فى دور العرض الأمريكية؟

والفيلم يقول : « إن الفلسطينيين لا يفهمون معنى السلام.. بل

أنهم يعتمدون على السلاح فقط لأنهم بلا مبادئ».. والمشهد الأخير لفيلم السفير هذا يؤكد ذلك المنطق التقليدى لدى الصهيونية الساذجة.

ويتعمد الفيلم إظهار الشباب الإسرائيلى فى موضع التفتح والرؤية المستقبلية الواضحة.. يضيئون الشموع.. ويلتزمون رؤيا العقل حين يجلسون فى انتظار قدوم الشباب الفلسطينى للحوار من أجل السلام، لكن المفاجأة أذهلتهم حتى السفير الأمريكى الساعى للسلام فوجئ بالقتل الجماعى غير المنتظر، وكأن الفلسطينيين أناس سفاكون للدماء لا يحكمون العقل.

وهناك حقيقة سياسية جاء بها الفيلم، وهى الإدانة الأمريكية لمفهوم السلام المراوغ.. سلام لم تقدر عليه الإدارة الأمريكية. وكأن الفيلم من جهة أخرى قد بين الوجه الأمريكى القبيح.. وهذه إدانة لا يمكن السكوت عنها من جانب الإدارة الأمريكية حفاظًا على موقفها ونشاطها السياسى، كما يبرز الفيلم الدور الماهر الذى تقوم به المخابرات الإسرائيلية فى الدخول إلى الحجرات المغلقة لإبراز ما خفى فيها، وهو تصوير زوجة السفير الأمريكى فى وضع مخل بالآداب مع التاجر العربى «مصطفى الهاشمى» والحقيقة أن فيلم السفير فيلم جرىء للغاية لأنه يتحدث عن القضية الفلسطينية بلغة فاضحة تمامًا.. وهو ما يجعلنا نقول إن مثل هذا الفيلم وإن جاء قويًا فى لغته، إلا أنه

إدانة لأمريكا وسياستها فى الشرق الأوسط.. هذا وقد تم تصوير الفيلم بأكمله داخل إسرائيل.. وقد عمل فى الفيلم أكثر من ٥٠ ممثلاً وممثلة عدا الكومبارس، وفى دراسة لمجلة «ستيلز» الإنجليزية قالت.. إن إسرائيل لا تصنع أفلامًا تؤكد أصالة صناعة السينما، ولكن تصنع أفلامًا للسوق التجارية فقط، ولقد اعتمدت شركة «كانون» على العناصر الأمريكية فى الفيلم، لكى يبدو بشكل مشوق يجذب الجمهور من المشاهدين.. ولا يمكن أن ننكر أن شركة «كانون» بهذا الفيلم قد قفزت بأرباحها حتى عام ١٩٨٣ إلى ما قيمته ٣,٥ مليون دولار.. واستطاعت الشركة أن تجذب رءوس الأموال الإسرائيلية والأمريكية معًا إليها بعد أن أعلنت عن أرباحها المتزايدة.. وقد فتحت أسواقًا لها فى أوربا وأمريكا وكندا وأفريقيا لعرض أفلامها وتعتمد على أسماء النجوم العالمية.

هذا وقد أنتجت الشركة فيلم «ينابيع الحب»، وقامت بتنسيق الدعاية له أكثر من فيلم السفير.. وتعتمد شركة «كانون» على الممثلة «كاترين هيبورن» التى شاركت الممثل الشاب «نيل نولتى» فيلم «الحل النهائى».

وسيصبح مناحيم جولان عملاق السينما اليهودية فى العالم نظرًا لأنه يمتلك القدرة على تسويق أفلامه والتى يتعمد فيها الإثارة والجنس، وهى لغة تجيدها السينما الصهيونية لابتزاز الأموال.

لكن القضية التى نعود ونؤكد عليها أن فيلم السفير يجب أن يعاد النظر فيه رقابيًا وسياسيًا من جانب الإدارة الأمريكية.. فهل يتحقق ذلك والفيلم يعرض فى أوربا وأمريكا وجنوب أفريقيا..!

إسرائيل.. وسينما الجنس

برزت ظاهرة «البرنوجرافيا» فى صناعة السينما فى إسرائيل والبرنوجرافيا هى موجة الخلاعة والمجون فى مشاهد الأفلام السينمائية، وهذه حمأة جديدة لجأت إليها إسرائيل مؤخرًا وبعد حرب أكتوبر، لكى تغرق الشباب فى متاهات العلمية الجنسية، وهى حيله بارعة رأت فيها ما ينسى الشباب هموم المعركة الخاسرة وما لقى فيها من أهوال، حتى لمجرد تذكرها فى مخيلته. فالسينما الإسرائيلية قد خطت عدة مراحل فاشلة، المرحلة الأولى كانت تتركز أساسًا فى إحياء مجد اليهود القديم بأنهم جنس فوق كل الأجناس وإنهم صانعو التاريخ الحضارى للإنسان. أما المرحله الثانية فتبرز الجوانب البطولية والأنشطة الخارقة لليهود فى أرض فلسطين ونزعة أرض الميعاد التى تملأ قلوبهم، وبأن اليهود هم صانعو الأمجاد فى أرض فلسطين منذ بدأوا يتدفقون عليها من كل مكان.. هذا كله مع إغفال الجانب العربى كلية، وكأنه جنس لا وجود له أصلا فى أرض فلسطين والمرحلة الثالثة وهى تصور حال اليهود بعد قيام إسرائيل فى فلسطين

العربية، وتبرز الضعف فى العرب، يقابل ذلك كون إسرائيل واحة تقلمية وسط البلاد العربية المتخلفة والمرحلة الرابعة فى فساد صناعة السينما الإسرائيلية الصهيونية، فهى مرحلة التفوق والمجد والإشادة بدور الجندى الإسرائيلى أسطورة زمانه الذى لا يقهر، وتبدأ هذه المرحلة عند نقطه وقف إطلاق النار بعد حرب يونيو ٦٧ مباشرة، إذ انطلقت السينما الإسرائيلية فى جنون العظمة تمجد جيشها صانع المعجزات، وهى تنسج الخرافات المضللة للرأى العام العالمى حول وضع إسرائيل فى الخريطة مستقبلا، وسيكون هناك المزيد من الأنتصارات تلك هى الرؤية المجنونة.. أما المرحلة الخامسة والأخيرة وهى مرحلة الهزيمة فقد بدأت منذ السادس من أكتوبر سنة ١٩٧٣، لتدمر كل شيء بنته إسرائيل فى تلك المراحل التى لازمت صناعة السينما فى إسرائيل، فى هذه المرحلة الحاضرة توقفت السينما الإسرائيلية، وهرب تجارها إلى أوربا وأمريكا ولم يعد أمام السلطة الحاكمة إزاء الصدمة القاتلة إلا أن تبحث عن الجنس كمخرج أمام إسرائيل لكى تبعث معنى الحيوية ولو بعض الشيء داخل نفوس الشباب الغاضب الذى صدمته مأساة الحرب.

من منطلق العرى والرذيلة أخذت صناعة السينما فى إسرائيل تتجه إلى إنتاج العديد من هذه الأفلام الفاضحة التى توظف أساسًا لا ستثارة الغرائز الحيوية فى الإنسان الإسرائيلى، فالخيال فى غريزة الجنس شديد الفاعلية والأدب المكشوف كالفن المكشوف عرف فى كل

زمان ومكان، موضوعه العشق بصورة فاضحة والفن فى هذا إذا ما عولج بصوره ملتزمه بعض الشيء يسمى «بالأيروطية» وهو كيوبيد الرومان، فهو يتحدث أساسًا عن الجنس والغريزة، وفى أحطه يدمغ بالبورنوجرافيا وهى الخلاعة والعرى والمجون فى أحط صوره الفاضحة ، وهو ماركزت عليه إسرائيل فى أفلامها اليوم بعد أن رأت أن حيوية الشباب قد ماتت بسبب ما تراكم عليه من هموم مأساة الحرب والوجود الذي لا ينقشع ولقد جربت إسرائيل الكتب والقصص العاهرة التى تصدر عن اتحاد الكتاب العبريين الذى يشرف عليه حزب «المابام»، لكن مثل هذه الكتب الجنسية العاهرة لم تمسح دموع الشباب الغاضب فلجأت إلى إحياء غريزة الجنس لدى الشباب لأن أهم عنصر فى السينما هو «الجنس»، والجنس يمكن أن يتطور إلى الرذيلة فى أكثر من موقف ليحرك نزعة الغريزة لدى الشباب.. وبالتالى يحصل الفيلم الجنسى على أكبر إيراد ممكن.. فبعد أن كان البطل فى السنوات الماضية مع البطلة لم يبد منهما إلا الظهر والصدر، نرى السينما الإسرائيلية اليوم تصور ممارسة الجنس فى أحط صورها، ولا غرابة فى هذا فتجار الصور الجنسية العاهرة يهود وصهيونيون لاهم لهم إلا الربح. فلا غرابة أن تتجه تلك الخطايا بمساوئها الاجتماعية لدى الإسرائيليين فى هذه المرحلة الجديدة من صناعة السينما المسماة بالعاهرة «سينما البورنوجرافيا».

هناك عدد من الأفلام الإسرائيلية تحمل طابع الغلو فى الخطيئة

واللذة الملعونة، بدت بشكل غير أخلاقى وبصورة تتقزز منها المشاعر. هذه الأفلام التى تنطلق من بؤرة «البورنوجرافيا» العاهرة نذكر منها على وجه المثال فيلم «الظامئون للحب»، والذى تقوم ببطولته الممثلة الصهيونية «باربارا سترساند»، و«تونى كرتس»، مع لفيف من بائعات الهوى فى السينما الإسرائيلية.. كذلك فيلم يحمل اسم «العشق فى السهول الموحشة.. بطولة «دالتون ترامبو»، ويبدو عاديًا تمامًا مع الممثلة «باربارا هيرش» وهما فى هذا الفيلم يصوران الحياة الجنسية خلسة وفى السهول التى تبعد عن أعين الناس. كذلك فيلم «الحائط»، وفيلم «جريمة فى حيفا»، «وشتاء ٧٣» وفيلم آخر من أفلام الدعارة الفاضحة لقى رواجاً كبيرًا بين المشاهدين الإسرائيليين وهو فيلم «نحو عبادة بلا قيود»، فالعبادة فى هذا الفيلم تمارس علنًا أنها عبادة الجنس يبدو البطل «بول نيومان» إنسانا لا هدف له إلا اللذة الوقتية.. هذه اللذة أبرأته من مرض نفسى كان يعانى منه، لكنه لم يوفق فى مجونه فى فيلم «عربة الهجرة الأخيرة»، حيث دعته البطلة إلى الفراش لكنه بدا أمامها إنسانًا هادئ الطبع، يفضل اللعب ببنات الهوى أفضل من هذه الغانية الدميمة.

ولم تترك صناعة السينما فى إسرائيل أى فيلم إلا ولطخته بالعاهرات ذوات الصدور العارية والبارزة، والسيقان البضة الناضرة وهن يسعين نحو الشبان الذين يطلبون اللذة الجنسية فوق كل شىء.

وليس الأمر فى الأفلام السينمائية فقط بارزًا إلى حد القبح

والرذيلة فى متاهات البورنوجرافيا الداعرة.. بل هناك الأغانى التى تنادى بارتكاب الرذيلة... وتطلقها محطات الإذاعة الإسرائيلية فى كل لحظة. وتتسابق عليها شركات متعددة، لأنها أصبحت تجارة رابحة فى يوم ماتت فيه حيوية الإنسان الإسرائيلى وسط ضغوط الحياة الاقتصادية وحالة الحرب المستمرة.. والغيوم التى تغلف المستقبل وفوق هذا هناك قوائم الإنتاج العديدة من أفلام الرذيلة.. أفلام البرنوجرافيا التى لجأت إسرائيل إليها بعد الحرب وستظل تلجأ إليها لتغرق الأسواق بها.. أسواقها التى خربتها حرب أكتوبر، وهى الحرب التى أفقدت الإنسان الإسرائيلى حيويته، وحبه للحياة، ورسمت صورة التشاؤم فى وجهه ليظل فى عزلة الذلة والانكسار، فهل ستوقظ مثل هذه الأفلام فى نفسه معنى الحياة من جديدة؟ سؤال يجيب عليه تجار أفلام الجنس والدعارة فى السينما الإسرائيلية..

فهرس

صفحة

اقرأ فى هذه المجموعة

صوت أبى العلاء	د . طه حسين
أحلام شهر زاد	د . طه حسين
فى بيتى	عباس محمود العقاد
الشيخ الرئيس ابن سينا	عباس محمود العقاد
المهدى والمهدية	أحمد أمين
الصعلكة والفتوة فى الإسلام	أحمد أمين
خاتمة المطاف	على الجارم
أبو نواس	د . عبد الحليم عباس
دماء وطين	يحيى حقى
العشاق الثلاثة	د . زكى مبارك
سيكلوجية الجنس	د . يوسف مراد
النسيان	د . أحمد فؤاد الأهوانى
الحب والكراهية	د . أحمد فؤاد الأهوانى
الوجودية والإسلام	محمد لبيب البوهى
الأمن والسلام فى الإسلام	د . جمال الدين الرمادى
الغزالى	طه عبد الباقى سرور
الإمام المراغى	أنور الجندى
بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان

شاعر الشعب	د . سامى الدهان
قصص الحب العربية	د . عبد الحميد إبراهيم
غرائب الرحلات	محمد عبد الغنى حسن
عود على بدء	إبراهيم عبد القادر المازنى
غرام الأدباء	عباس خضر
أبو زيد الهلالى	محمد فهمى عبد اللطيف
عبد الرحمن الجبرتى	خليل شيبوب
ليلى العفيفة	عادل الغضبان
نساء محاربات	صوفى عبد الله
أبو القاسم الشابى	رجاء النقاش
جابر بن حيان	محمد محمد فياض
الصديقة بنت الصديق	عباس محمود العقاد
الكعبة على مر العصور	د . على حسنى الخربوطلى
غادة رشيد	على الجارم
الأحلام والرؤى	د . عبد العزيز جادو
النوم والأرق	د . أحمد فؤاد الأهوانى
جحا فى جامبولاد	محمد فريد أبو حديد
عمر بن عبد العزيز	أحمد زكى صفوت
نديم الخلفاء	عبد الستار فراج
طاغور	د . جميل جبر
طرائف من التاريخ	مصطفى الشهابى

تيمورلنك	محمد محمد فياض
شيخ التكية	محمد عبده عزام
المدينة المسحورة	سيد قطب

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٢٥١٨
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٩٩٥-٩	ISBN

١ / ٨٦ / ٢٤٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوّن في مكتبتك موسوعةً متفرقة في فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هي أقصر الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسّرنا لك ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

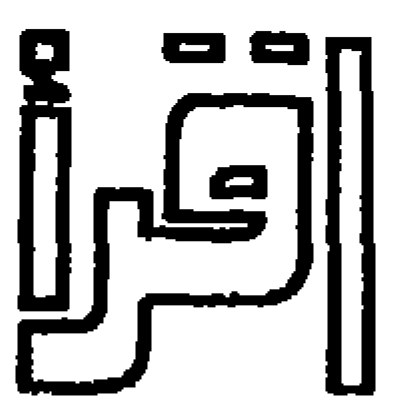
ص
٦٠

اقرأ

دكتور نعيم عطية

لوحات تسر الخاطر

دار المعارف



[٥٢٧]

لوحات تسر الخاطر

دكتور نعيم عطية

لوحات تسر الخاطر

«إطلالة على أجمل الفنون»



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

إهداء

إلى صلاح طاهر
تقديرًا
لمغامرته التشكيلية.

ن. ع.

الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد

يمكن أن نعتبر الفنان المصور يوسف كامل المولود عام ١٨٩١، والمتوفى عام ١٩٧١، زميل راغب عياد وشريك كفاحه أسبق «الانطباعيين» المصريين وأكبرهم مقامًا. ولهذين الفنانين قصة شباب يروق لهما أن يتنادرا بها. فقد اتفقا فيما بينهما بعد تخرجهما على أن يقوم واحد منهما بعمله بالإضافة إلى عمل زميله بالمدرسة التي يعمل بها مدرسًا للرسم - وقد التحق راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى على حين التحق يوسف كامل بالمدرسة الإعدادية - وذلك تمكينًا له من السفر إلى الخارج ويرسل له زميله القائم بعمله مرتبه طوال مدة سفره للإنفاق على نفسه فى أثناء دراسته، حتى إذا ما أتم دراسته وعاد إلى وطنه، حل محل زميله وقام بالتدريس مكانه ليتيسر له أن يسافر بدوره إلى الخارج للاستزادة من المعلومات الفنية، وقد تمكن الزميلان بذلك من استكمال دراستيهما بالخارج. ويروى الأستاذ طه فوزى تفاصيل هذه الصداقة الوطيدة فى مقدمته لكتاب راغب عياد «أحاديث فى الفنون الجميلة» ويمضى معلقًا عليها بقوله : «كانت هذه الفكرة الموفقة مبادرة جميلة بين صديقين حميمين لأنها كانت بعيدة عن

الأنانية، فقد كان التسابق بينهما لا يجرى حول من يكون البادئ بالسفر بل كل منهما يحاول أن يكون زميله هو السابق، فكان ذلك مثلاً رائعًا على الإخلاص وإنكار الذات.

وقد كان لهذا العمل الرائع صدى عظيم فى النفوس، وصار موضع حديث الخاص والعام، كما أسهبت فى الحديث عنه الجرائد والمجلات المصرية والأجنبية على السواء، وتردد صدى هذا الحدث الفريد من نوعه فيما بعد فى جنبات البرلمان. ولا نزال نذكر تلك الكلمة القيمة التى جاهر بها المغفور له الوطنى الكبير ويصا واصف، وأشاد فيه بوطنية الفنانين العظيمين وبعملهما القيم.

وما دمنا قد أوغلنا راجعين إلى بدايات راغب عياد الفنية، فلنستمع إليه فى كتابه «أحاديث فى الفنون الجميلة»، يروى لنا بعضًا من ذكرياته وانطباعاته عن الحياة الفنية الباكرة فيقول:

من نتائج النهضة الحديثة التى بدأ نورها يسطع فى نصف القرن الأخير، الحركة المباركة التى كانت ترمى إلى إحياء الفنون الجميلة، وبدأت كما تبدأ كل الأعمال الموفقة تنمو وهى لا تزال طفلة فى المهد، لأنها كانت مدعمة بالإيمان القوى والطموح إلى الرقى والصعود، فأخذت طريقها إلى التقدم. والدليل على ذلك ما حدث عام ١٩٠٨ حين طلعت علينا الجرائد تبشرنا بإنشاء أول معهد للفنون الجميلة. ومن مزايا هذه المدرسة أنها كانت حرة تقبل أى طالب،

دون مؤهل خاص، ودون مراعاة للسن أو الجنسية، ودون رسوم دراسية، حتى الأدوات كانت تصرف بالمجان. بدأ هذا المعهد فى تلقين أول مبادئ الفن فى ١٢ مايو ١٩٠٨ على أساتذة كلهم من العنصر الفرنسي، يعاونهم أستاذ إيطالى ممن تصادف وجودهم فى مصر إذ ذاك. وأسندت إدارة المعهد إلى فنان فرنسى يدعى «لابلان»، الذى يعود إليه الفضل فى معاونة منشئ المعهد على تأسيسه وكانت أقسامه فى ذلك العهد أربعة: تصوير، نحت، عمارة، زخرفة. بدأت الدراسة بتعليم مادة الرسم عن النماذج المجسمة من الجبس لجميع المتسبين، وبعد ثلاثة أشهر من التمرين على هذه المادة الأساسية ترك للطلبة حرية اختيار القسم الذى يرغبون الالتحاق به، وهى الأقسام الأربعة التى ذكرناها. وكانت الدروس تلقى على الطلبة بلغة الأساتذة وهى الفرنسية عادة، أو بلغة عربية ركيكة كان الأساتذة يحاولون الاستعانة بها فى شرحهم على طريقتهم الخاصة، وكان يستوى عندهم من يستطيع فهمها وفك ألغازها ومن لا يفهمونها بتاتًا. وكانت هذه المشكلة حجر عثرة فى سبيل الكثيرين من الطلبة.. ولا ريب أن قصة تحرر الفنون الجميلة من السيطرة الأجنبية قصة جديرة بأن نذكرها، لأنها قصة جهاد وصراع الفنانين الأوائل، فهى قصة مليئة بالأحداث والمحن. وقد زاد الحقد حين بدأت تعود البعوث من معاهد أوربا عام ١٩٢٨، ليأخذ أفرادها أماكنهم ويبدأوا جهادهم فى خدمة الفن، فكشفت الإدارة الأجنبية عن أنيابها لأنها شعرت بالخطر

المحدق بمستقبلها، فأحاطت العائدين من البعثات بأنواع الخسف وسدت أمامهم جميع الأبواب وعمدت إلى تشويه نهضتهم.. فلما تزايدت نقمة الفنانين رفعوا الأمر إلى مجلس النواب مطالبين بحمايتهم. فلم تذهب الصيحة فى الهواء، بل كان لها صدى ورد فعل إيجابى أسفرت عن تصريحات حاسمة لوزير المعارف ووكيلها، آن ذاك اللذين تعهدا أمام المجلس بعدم تجديد عقود الأجانب، والاستغناء عنهم فورًا وإحلال الشبان العائدين من البعثات محلهم. كانت هذه الحركة نقطة تحول للفنانين المصريين وقد حدث هذا الانقلاب عام ١٩٣٧. إنه لعام تاريخى مجيد قضى نهائيًا على مكائدهم، فكان نصرًا عظيمًا للفنانين المصريين. وإنه لواجب على كل الفنانين ألا يغيب عن بالهم ذكرى زملائهم الذين سبقوهم فى النضال، وساهموا بقسط وافر فى بناء صرح نهضتنا الفنية.

حسنى البنانى وموعد مع المنظر الطبيعى

أراد أن يحدثنى عن « البورتريهات » التى تتصدر معرضه، قلت: حسنى البنانى كما نعرفه هو فنان المناظر الطبيعية، فلنتحدث إذن عن تجربتك مع الطبيعة المصرية ».

وقفنا أمام لوحة كبيرة عن العمل فى الحقل، قلما نجد اليوم ذلك الأخضر الذى يكسو غيطان البنانى، ولا ذلك الأصفر الذى يحاول أن يتوهج من مشاهد الحصاد. إن حسنى البنانى من مدرسة حبيبة إلى قلب المتفرج العادى، غنية بألوانها ومشاهدها الواقعية.

سألته: ما هى فلسفتك فى المنظر الطبيعى؟

قال: « إننى أبدأ من الواقع. ومن الطبيعة أعمد إلى تصعيد اللون. إن الإضاءة فى الطبيعة متغيرة. ولهذا فإننى أظل أحوم حول المنظر حتى أضبط اللحظة التى تكون فيها الإضاءة فى قمتها ».

قلت ضاحكًا: « إنك إذن تحدد ميعادًا مع الشمس »

أجابنى: « أجل، وأحدد فى أجندتى تلك الساعة والدقيقة والمكان الذى انتقيه بالضبط كى أحضر غدًا فى ذات الميعاد »

وأشار البنانى إلى لوحته «بوابة بازرعة» وقال لى :

- «انظر هذا التضاد بين النور والظل هناك. ثم لاحظ تلك الأشعة الشمسية الذهبية وقد صبغت الحافة العلوية من ذلك البيت العتيق»

قلت : «إن شغفك الميلودرامى بهذا التضاد بين الظلمة والنور يجعل جزءًا من اللوحة وكأنه قد صور بالنهار والجزء الآخر قد صور بالليل».

قال : «إن الظل والنور.. وربما الانحدارات القوية من إحداهما إلى الآخر.. هو الذى يصنع التكوين فى لوحاتى، كما ترى أيضًا فى لوحتى «سوق المرج».

قلت : «هنا، التضاد بين المضىء والمظلم يوصل إلى إعطاء إحساس، فظلال الشجر تشعر تحتها بالرطوبة أو الطراوة أما الشمس من خلال أضوائها فهى شمس ساخنة»

قلت : «لا تخلو لوحاتك عن المناظر الطبيعية من العامل البشرى أيضًا.. والبشر عندك هم الفلاحون والفلاحات.. وإنك مثل الفنان الكبير المرحوم يوسف كامل تصور الفلاحة وعنزتها وأوزتها».

قال البنانى : «إنى لا أرسم عادة فى غرفة مغلقة. إن «عرب الحصن» وهى قرية إلى جوار «المطرية» - «مرسمى المفتوح»،

وفيه كل نماذجى من فلاحات وأشجار وتلال وغيطان وحيوان.

وقد التففنا فى شبابنا أنا وعدد من أقدر فنانينا، ومنهم كامل مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية السابق حول أستاذنا يوسف كامل، واستقينا منه حب المنظر الطبيعى».

قلت لنفسى: «قد لا يكون حسنى البنانى مصورًا تأثيريًّا بمعنى الكلمة، لكن حب المنظر الطبيعى قد جعله يتميز بين فنانى مصر المعاصرين».

رمسيس يونان وحوار المستحيل

إنتاج رمسيس يونان فى السبع سنوات الأخيرة من حياته، تكاد تشعر فيه أن الفنان قد بلغ الذروة التى تؤهله لأن يدخل فى حوار ضار مع المستحيل. أراد رمسيس يونان أن يجمع فى لوحاته الأخيرة كل المتناقضات ويطوعها لتنتظم معًا فى عقد سلس رصين. تحس فى هذه اللوحات بكل القدم التليد الذى يزين مصر، وبالتقدم السريع لهذا العصر، بالأشكال التى تقترب من أن تكون هندسية، دون أن تتردى مع ذلك فى الهندسية، بالحركة والسكون، بالهدوء السائد على السطح والقلق الدفين فى الأعماق، بالخصوصية والموضوعية، بالبنيات المعتمة والإضاءة السحرية، بالمشهد الطبيعى واللامشهد على الإطلاق.

وفى النهاية ماذا حصل عليه رمسيس يونان، جزاءً على عطائه الممتاز؟ الأقل من القليل.

أصدر عام ١٩٣٨ كتابه «غاية الرسام العصرى» ومازال من أهم ما كتب فى الفن عندنا حتى اليوم، وفى عام ١٩٤١، ترك الوظيفة المستقرة ليتفرغ للفن والفكر، ولتغيير أفكار الناس. أسس أولى

مدارس الفن الحديث عندنا «الفن والحرية»، ومضى رائداً «للسريالية المصرية»، ولكن دون قبول للغموض المصطنع، فقد كان وراء كل ذلك رمسيس يونان المفكر الاجتماعي الذى شارك سلامة موسى فى تحرير (التطور) و(المجلة الجديدة) وإذا كان قد أطلق صرخة «يحيا الفن المنحل» عام ١٩٣٩، فذلك دفاعًا عن حرية الفنان إلى أقصى الحدود.. وكان مثاليًّا طموحًا إلى أن يتبدل حال الإنسان المصرى، فاعتقله صدقى باشا عام ١٩٤٦. ورحل رمسيس يونان إلى فرنسا عام ١٩٤٧، وهناك واصل احتكاكه بالحركات الفنية الحديثة.

وكتب عنه بحماس شديد مدير متحف الفن الحديث بباريس... وبعد كفاح شاق استطاع أن يوطد مكانته بالقسم العربى بالإذاعة الفرنسية. ولكنه ضرب بذلك كله عرض الحائط ورفض فى أثناء العدوان الثلاثى أن يذيع بيانات ضد مصر وطرد ليعود إلى مصر فلم تقبله مصلحة الاستعلامات موظفًا بها، وتتخبط حياته بين عدة أعمال إلى أن يدركه التفرغ عام ١٩٦٠، فأنتج أعماله التجريدية التى لم يستطع أحد أن يرقى إليها من بعده... ولكن شأن الأعمال الكبيرة لم تقدر حق قدرها وإذا برمسيس يونان يفاجأ برفض تفرغه كمصور.

وقد كان هذا القرار قاصمًا للفنان الصموت مثل جمل أصيل، فيموت عن ثلاثة وخمسين عامًا تاركًا تأثيره على كل الفنانين المصريين المجيدين من بعده.

سعد كامل والفنون الشعبية

١

بعد مشوار فنى طويل، فى طريق لم يكن محفوفًا بالورود قدر ما كان مفروشًا بالشوك، يعطينا الفنان سعد كامل المولود فى شبين الكوم عام ١٩٢٤ خبرة الستين الطوال، ويفرغ حكمة العمر فى كلماته القليلة الرصينة هذه: على الفنان ألا يكون مجرد صانع أشياء جميلة لذاتها، بل أن يحقق فنًا قوميًا ناضجًا ذا طابع مميز وشخصية واضحة، له كل مقومات الفنون الأصيلة. إن الفنان المصرى المعاصر، ووراءه تراث فنى ضخم، وعليه ألا يتنكر للدور الهام الذى يستطيع القيام به، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والازدهار فى مجال الاستخدامات الحديثة. فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به. (راجع مقالة راجى عنايت بمجلة «العربى» عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها).

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التى تؤهله أن يسمعنا كلماته الحكيمة تلك. وقد ادلهمت من حوله فى حياته سحب الإحباط ولم يلق على جهوده المضنية فى الدرس والتحصيل والحياة

العملية كلمات تشجيع أو مديح أو استحسان، وعلى الرغم من ذلك واصل تجاربه وتضحياته، ومضى فى الظل مغمورًا لا يلتفت إليه أصحاب الأيدى الناعمة والياقات المنشاة مرتادوه الصالونات. انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصباغه وخيوطه، وأدوات الطباعة والحفر التى شغل بها حيز الجراج القائم فى أقصى الحديقة بعيدًا عن بيت الأسرة فى العمرانية على طريق الهرم بالجيزة، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهندس المساحة الذى كان صاحب ميول فنية أفرغها فى هواية الخط العربى، فقد خاب ظن الأب فى ابنه الذى عاد من بعثة طويلة إلى روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣، إذ كان الأب يتصور فى هذا الابن الذى درس فى أوربا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة فى صالونات القاهرة، لا أن ينحدر به الحال إلى حد ارتضاء «الجراج» مشغلا له يفنى بين جدرانه زهرة عمره. يهرع إليه، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ويقبل لنفسه أن يتدنى بأن يجمع من حوله فى ورشته نفرًا من الحرفيين الشعبيين، ويعاشرهم كأنهم أفراد أسرته، ويتبادل معهم الحديث والمشورة فى أمور الصنعة، كأى عامل جلف لم ينل من التعليم قدر ما تعلمه.

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى، تبين مبلغ ما عانى الفنان سعد كامل كى يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاخ «رائدًا للفن الشعبى». انصرف عن أسلوب

اللوحة والتمثال التقليدى، واتجه إلى عناصر جديدة من نسيج وحصير وحفر وطباعة يبتدع منها أشكالا تصل عبق الماضى بواقع الحاضر. (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١).

الصبى الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ولكنه يفصح عن رغبته فى دخول مدرسة الصنائع، لا لشىء إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلم الرسم لتلاميذها، والسبيل إلى دخولها هو إنجاز الدراسة الصناعية. ويرفض الأب الذى يريد لابنه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة. ولكن الابن يصر على المدرسة الصناعية، وإزاء عناده يرضخ الأب، الذى تربص بعد ذلك لتفويت الفرصة على ابنه فى دخول مدرسة الفنون التطبيقية، فعندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسيوط، والحرب العالمية الثانية دائرة رحاها، فخشى الأب على ابنه من الغارات التى كانت تتعرض لها القاهرة. فأخفى الخطاب عن الابن الذى واصل الدراسة الصناعية. ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا، فقد سمع الآن عن افتتاح القسم الحر بهذه المدرسة، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم ونجح برغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك. وأمضى هناك سبع سنوات من الدراسة المثمرة، على أيدى بيكار الذى شجعه كثيرًا على اختطاط

طريقه الفنى وحصل على منحة التفرغ بمرسم الأقصر عام ١٩٤٩.

وكان الشاب الطموح ذو المواهب الفنية العالية سعد كامل قد أسس مع زميل أرمنى عام ١٩٤٧ مكتبًا للإعلانات والتصميمات الفنية نجح نجاحًا تجاريًا ملحوظًا فى أول الأمر، ثم تعثرت أموره بعد انضمام شريك ثالث إلى المكتب، فصفى والتحق سعد كامل بالعمل رسامًا بمصلحة الآثار العربية، حيث انفتحت عيناه على تراث بالغ الثراء والدلالة، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج للدراسة، فكان الأب يقف عائقًا فى طريقه، إلى أن توفيت والدته أثر حادث أليم فارتجت أعصاب الابن الذى أحب أمه أعمق الحب، وحرم من صدرها الحنون ونصحها الأمين فى لحظات الضيق، وإزاء مشورة الأطباء أذن الأب لابنه بالسفر كنوع من المداواة مما أصاب نفسه وروحه من مرض.

٢

وبرغم أن سعد كامل كان تلميذًا دءوبًا انصاع لتعاليم أساتذته فى الرسم الأكاديمى، والاتباع الصارم لأصول الخط واللون، حتى أن أستاذه الكبير أحمد صبرى كان ينهره نهرًا شديدًا إذا رآه يشغف بلوحة تأثيرية، باعتبار أن التأثيرية كانت تعد آنذاك خروجًا على التعاليم الأكاديمية فى التصوير - برغم ذلك، فإن روح التلميذ التى

تبحث عن طريقها الخاص كانت تنقب عن غير ما يعتبر لوحة أكاديمية، وقد بدأ التلميذ يجد ضالته المنشودة فى التراث، ولكنه لم يكن قد التقى بعد بما يتلاءم تمامًا مع مطالب روحه، إلى أن قاده القدر إلى متحف ومصنع جويلان للسجاد الحائطى أو ما يسمى بالنسجيات المرسومة، فهتف لنفسه قائلا هذا حقًّا، ما كنت أبحث عنه. سوف أتخذ من النسجيات المرسومة، ومن الكليم على الأخص وهو منتج ينتمى إلى التراث المصرى الموغل فى القدم، أداتى للتعبير الفنى، وسوف أدرس التراث ومفرداته، وأستقى منه موضوعات لأعمالى.

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية، ومنذ المعرض الذى أقامه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه - على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار: «قد أعاد الروح الى جسم محنط، فأصبح له نبض وشهيق وزفير».

ويمضى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبى يزوده بالمفردات، والنبض والدروس، فيحصل فى بينالى الإسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى فى الحفر، ثم جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢، ثم على الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣، ويختار عضوًا بمجلس الحرف العالمى بجنيف عام ١٩٦٣، ويمثل مصر الدائم

فى هذا المجلس، ثم مديرًا للمركز القومى للنسجيات المرسومة التابع لوزارة الثقافة بحلوان. وتقتنى أعماله الفنية فى السجاد والكليم والباتيك والخيامية والحفر من المتاحف والمجموعات الخاصة فى مصر وأوربا وأمريكا.

٣

وهكذا يلين الصخر، وتتدفق ينابيع المياه العذبة من شقوقها، ويعد سعد كامل فى طليعة فنانينا المستلهمين للتراث فى إبداعاتهم التشكيلية، المستخدمين له استخدامًا عصريًّا واعيًا، ليس بمجرد النقل والتقليد، بل بالتطوير والإضافة، وذلك سواء من ناحية «الموتيفات» أو من ناحية «التكنيك» وقد توصل سعد كامل من معالجته للأشكال التراثية - على حد قول الناقد الفنان فاروق بسيونى - إلى تخليق أشكال جديدة تختلط لتولد عالمًا أقرب إلى السيريالية، ولكن بحس شعبى لا يجعلها تسقط فى الإغراب الميتافيزيقى قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعها فى النفوس (مقالته بمجلة «الثقافة الأسبوعية» - عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ - ص ١٨ وما بعدها).

ومن موتيفات سعد كامل المستخدمة فى الحفر والنسيج والطباعة، الأسد الحامل سيفًا، والفارس على ظهر حصانه، والتحطيب، ورقص الخيل، والزير سالم، ومارى جرجس، وأبو زيد الهلالى، وحسن

ونعيمة، وعرائس المولد، وزخارف إسلامية، والسمكة، والحمامة، وطيور أخرى غريبة شديدة الزركشة، وحيوانات خرافية مثل خيول وأسماك ذات وجوه آدمية، مما تفرزه الأحلام والفانتازيات الشعبية، وأرضيات وخلفيات ثرية بالمساحات والخطوط والتداعيات الهندسية فى شكل أهلة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية، بل إن هيئات الناس والحيوان والزرع والسمك تتراكب من مثلثات ودوائر ومربعات متناغمة، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على الشكل البدائى، الذى يشبه أيضًا وإلى حد بعيد رسوم الأطفال وزخارفهم، لما أثبته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفنون البدائية، مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك بين كل منها.

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عددًا لا بأس به من رموزه التشكيلية كالحمامة رمز السلام والوئام، والشجرة رمز الإخضرار والبقاء، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المنال، وهناك أيضًا النخلة وهى رمز مصرى قديم يومئ إلى الخصب والرخاء كما يرمز أيضًا إلى الشموخ والرفعة، والسمكة ترمز إلى العطاء وإلى النسل الوفير، ولها أحيانًا صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس، وقد امتدت السمكة عبر التاريخ المصرى القديم فصارت رمزًا من رموز المسيحية وجدناه فى الحفر والنسيج والعمارة القبطية. ومضت السمكة،

شكلاً شعبيًا محببًا حتى فى ظل الإسلام بعد ذلك، فكانت القرويات يطلبن قبل الزواج وشم السمكة تجنبًا للعقم.

وفى لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس، فإذا امتطى الفارس صهوة أسد فنحن إزاء الزير سالم الذى شاع عنه أنه كان يفعل ذلك، ويومئ الشارب المفتول فى الوجه الصبوح ذى العينين اللتين لا تطرفان، إلى الرجولة الواثقة من نفسها والتى تبعث فى الآخرين الأمان.

أما إذا كان الفارس يمتطى صهوة جواد فهو واحد من أبطال السير الشعبية، مثل أبو الفوارس عنتر بن شداد، أو سيف بن ذى يزن وغيرهما.

وعندما التحمت الفنون الشعبية فى مصر بالإسلام قلبًا وقالبًا مضت تنحسر عن الساحة التشكيلية تصاوير المخلوقات لما كان يخشى أن يتم ذلك عن أفتتان بالمخلوق دون الخالق، لتحتل الساحة الزخارف الإسلامية التى وصلت شأوًا عاليا من الإبداع، وأدخل الفنان الشعبى إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يبدعاه من وحدات هندسية وزخرفية.

ومن النسيج الشعبى يستقى سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والمثلث والمربع، يملأ بها الفراغات فتتدفق اللوحة بالحيوية والحركة والثراء بأقل الأدوات.

٤

وقد ظل الاعتقاد سائدًا طويلاً بأن الفنون الشعبية ليست فنونًا جديرة بالاعتبار، وأن عطاءاتها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية، وأن أى ناقد أو ذواقة يحترم نفسه يجب أن يعرض عن هذه الأعمال التى وصمها أصحاب قصور الصنعة والحطاط الرؤية بالتشويه والتقلص، وكان مرد ذلك على الأخص أن الطبقات الاجتماعية الأرقى ثقافة، كانت لها مقاييس رسمية متزمتة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التى مضت الهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمى تتسع بشكل ملحوظ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب، يغلب عليهم ضعف الإمكانات الاقتصادية وفرص التزود بالتعليم والثقافة المتاحة للطبقات الاجتماعية الأرقى ماديًا، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة. وهكذا وجد التضاد بين الفنون الشعبية، وهى إبداعات عامة الناس فى القاع، والفنون الرسمية وهى إبداعات خريجى معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة.

ولضعف الصنعة فى الأعمال الشعبية يكون الإفصاح عن الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر مهما أعوزها الصقل والتهذيب.

ولكن الفنون الشعبية لم تبق فى الظل، فقد انشغل بها الباحثون

والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيريالية بالتعويل على المضامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التى لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل فى ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جديرة بالالتفات إليها، كالفن القوطى، والفن الزنجى، وفنون الأطفال والبدائيين، وأيضًا الفنون الشعبية.

وقد واكب ذلك تقدم الديمقراطية التى كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنونهم، وتبوأ السلطة الاقتصادية والسياسية حثيثًا أفراد طبقة العوام التى كانت مقصية قديمًا عن مقاليد الأمور، والتى يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم، الملقب بالفنان الشعبى.

ولعل فى ذلك كله، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية فى عطاءات المدرسة التعبيرية التى كانت السريالية فى البداية أيضًا مندرجة فيها، إلى أن تتضح معالم الإسهامات فى إطار المدرسة الواحدة ويمكن اختصاصها بقوانين تنفرد بها تمضى تتميز بذاتها، وإن بقيت تلك الروافد مرتبطة عن بعد بالمجرى الأصلى.

حامد ندا ورحلته الفنية

عندما تطالعنا لوحات حامد ندا اليوم، فإن الذهن يعود إلى الوراء ليتابع رحلة الفنان ما يقرب من ثلاثين عامًا من الألوان والخطوط، فقد ارتبط اسم حامد ندا منذ تاريخ مبكر بمسار يقظة الوعى التشكيلى فى مصر الحديثة. وقد استرعت لوحاته منذ الأربعينيات من هذا القرن الانتباه بولائها «للروح المصرية» على الأخص وفى خلفيته البعيدة تلوح صورة المصلح الاجتماعى المطالب بتغيير أوضاع بيئته. والموضوع الفنى عنده هو الوجود الإنسانى فى واقعه العينى الملموس، وقد تنبه إلى التضاد بين المظهر والمخبر فى حياة الأوساط الشعبية.

وقد نفذ حامد ندا إلى قلب الحياة الشعبية منذ أول خط من قلمه، ثم أول ضربة من فرشاته ولفت تركيزه على البيئة الشعبية أنظار النقاد الأجانب، فبدءوا يكتبون عن هذه النزعة الأصيلة بحماسة وإعجاب. بل لا بد أن نذكر أن حامد ندا كان أسبق من سائر «جماعة الفن المعاصر» - ومن بينهم عبد الهادى الجزار - فى اكتشاف «الموضوع الشعبى» فقد وجد ندا بدافع من الصور التى

اختزنها العقل الباطن «الغرابة» فى البيئة الشعبية، على حين اتجه سائر رفاقه إلى البحث عنها فى الطبيعة وفى العقل الباطن، وذلك تحت تأثير «السيريالية المعاصرة».

والحق أن حامد ندا أقرب إلى أن يكون تعبيريًا من أن يكون سيرياليًا فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بإفرازات العقل الباطن ورؤى الخيال والأحلام، ورموزه ليست مجردة، بل هى رموز ملموسة إلى حد بعيد، أى أن مصدر الرموز عند ندا ليس «العقل الباطن»، بل الحياة الشعبية ذاتها.

ويركز حامد ندا على الإنسان. فهو ليس رسام مناظر طبيعية، وليس مصور طبيعة صامتة، أيضًا. بل هو مصور الإنسان، وهو لا يرسم إلا الإنسان، ويضيف إلى لوحاته القليل المحدود من الأشياء المنزلية مثل الكرسى والمصباح الغازى والزير المشروخ الذى غطيت فوهته بحجر كبير، دليلاً على خلوه من الماء وتعطله عن وظيفته. ولا تتصف مناظر ندا فى الغالب بالرحابة والاتساع. إنها مثل ضوء المصباح الغازى تتركز على حيز ضيق هو أغلب الأحيان غرفة تكاد تكون عارية من الأثاث، أو مجرد ركن فى غرفة، وكثيرًا ما يستخدم الحائط كخلفية يبسط عليها بعض الزخارف البدائية، أو يملؤها بالندوب والشقوق، أو يجرى عليها بعض الزواحف مثل السحلية. وهو لا يختار هذه الزواحف اعتباطًا، بل لما لها من جذور ضاربة فى

المعتقدات الشعبية. وخط الأفق عند ندا عادة خفيض، وقريب جدًّا، مما يجعل الرائى يكاد يلامس الشخوص ويخاطبها، ويكاد يسمع صوتها وهواجسها، وتنفذ إلى أعماقه نظراتها الجوفاء الشاكية المتهمة. أن ثمة جوًّا من الصمت يخيم على مناظر ندا، كأن حديثًا دار ولم نلحق بكلمة منه، أو أنه مات على الشفاه قبل أن يولد.

ويؤكد حامد ندا مفهومًا ذاتيًّا فى التكوين، ويرتكن إلى أشكال سكونية، وأشكاله الإنسانية برغم تكرارها تنطوى على شحنة تشكيلية وسيكلوجية معًا، شخوص ساكنة، تسمرت فى أماكنها ربما إلى الأبد، شخوص بكماء يخيم بكمها على اللوحة، كلها أوضاع مدروسة بأناة، وسكونها القاسى يزيد من غموضها. على أن شخوص ندا لا تستجدى إحسانًا. إن فيها، إباءً بدائيًّا برغم كل شىء، وإن كان ثمة ما يجبرك على التعاطف معها، ويدعوك إلى بحث أوضاعها الاجتماعية والإنسانية.

على أنه فى الخمسينيات تبين لحامد ندا أن شخوصه الأولى قد استنفدت طاقتها، فأخذت تتراجع وتمضى لحال سبيلها. وفى نهاية المرحلة الأولى أخذ ندا يسأم «الطريقة النحتية» فى التصوير، وتغلب عليه حب «التسطيح»، وقد دعاه هذا إلى مزيد من «التبسيط» فى الأشكال. كما وجد ندا نفسه وهو يجرب التبسطيح والتبسيط يقترب كثيرًا من الشكل واللون والتصميم الفرعونى.

وقد أخذت قريحة ندا التصويرية تتفتح أيضًا لصنف جديد من الشخوص. هى فى الواقع ذات شخوص مرحلته الأولى، ولكن بعد أن نفضت عن كاهلها «همود» المئات من السنين، وأخذت تقبل على الحركة والنشاط بعد أن تفتحت أمامها سبل الرزق والسعى الشريف، فها هى المصانع تفتح مع الزمن وتستوعب الأيدى العاملة. وظهرت شخصية مصرية جديدة فى البيئات الشعبية، شخصية متفتحة نفضت عن كاهلها البلادة القديمة. وإذا بفرشاة حامد ندا تبدع شخوصًا جديدة احتفظ فيها ببعض سمات الشخوص القديمة، ولكن داخلها تحول جذرى من حيث الحركة والروابط والطابع النفسى. لقد تغير الجوهر فاكتسى الظاهر بتغير ما كان يمكن لفرشاة الفنان أن تفعله.

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامد ندا من مرحلته الأولى إلى مرحلته الثانية التى بدأت تتبلور وتتجلى منذ عام ١٩٥٥، يتبين كيف أن شخوصه لم تتغير، فهو مازال يصور ابن البلد وبنت البلد من واقع البيئات الشعبية، ولكن انعكاس الزمن وجريان سنن التطور المتوغل إلى الأغوار الاجتماعية السحيقة قد جعل مظهر هذه الشخصيات وغيرها أيضًا يتبدلان ذلك التبدل الذى تجلى فى أسلوب ندا، فتحول من أسلوب جامد مقفل إلى أسلوب إنسيابى ليريكى، ازداد تفتحًا فازدادت ألوانه بهجة وخطوطه ليونة.

وقد مضى حامد ندا يطور أسلوبه أيضًا منشغلاً بالعديد من الانشغالات الجمالية متوصلاً إلى الشكل السهل الممتنع، دون أن يخلو فنه على أى حال من اهتمامات بقضايا إنسانية وقومية كبرى، مثل دمار هيروشيما وكفاح ڤيتنام وإقامة السد العالى وتأميم القناة.

على أن تجربة حامد ندا تدعو بالأخص إلى التقصى عن العلاقة الحقة بين المصور العصرى والبيئة الشعبية، بين الفن المعاصر والفن الشعبي. إن حامد ندا لا يقبل التسجيل، فهو يرفض أن يكون الفنان المعاصر تابعًا للصور الشعبية، لأن التابع لا أصالة فيه ولا حرية له، ولا قدرة عنده على الخلق ولا إرادة لديه للابتكار، وبعبارة أخرى، فإن الواقع عند حامد ندا لا يسجل ولا ينقل، بل يختزن ثم يعاد إخراجه إلى اللوحة من خلال ذاتية الفنان، فيخرج العمل الفنى بذلك إلى الوجود بعد مروره بمخيلة الفنان واصطباغه بوجهة نظره، بأفكاره وعقائده، إن العمل الفنى إذن رؤية خاصة للوجود الإنسانى المحيط بالفنان تتصف بالشاعرية والتراجيدية على حد سواء.

صبرى منصور من المخلب الجارح إلى ليل القرية

١

عرفت فى أواخر الستينيات صبرى منصور فنانًا، يضرب بعيدًا موغلاً فى دروب صامتة، معرضًا عن الصخب الزائف مصغيًّا إلى الصوت الداخلى الهامس، كل ما فى لوحاته روح أثيرية سابحة فى بحورها الخضراء الضبابية. إن كان للمكان وجود، فنى أعماق النفس البشرية، والزمان لا يحسب بالساعات، فهو زمان تراجيدى عالم سكونى. التفاصيل عنه مقصية، فتقل المباشرة، والإيحاء يقوى. عالم الحلم هو، لكنه الحلم الدرامى لا الفانتازيا. علاقة ضارية بين الإنسان والمجهول، السماء انقضاض، والأرض استسلام لتهديد، وانطراح على مذبح، الحركة استحالت رمزًا، فالطائر مثلاً ليس طائرًا بذاته، لكنه المخلب الجارح، والمنقار الشرس، والنظرة التى لا تطرف. شبحيات بكائية خارجة من توابيت الفراعنة.

لوحات صبرى منصور تلك لا تعطى سرها لأول نظرة. وعلى الرغم من أن حيزها يظل أميل إلى الخواء، فإن أجواءها تبقى مشحونة بالتوتر، وتنم عن معاناة اللغز، فالوجه الذى تغطيه جدائل

الشعر الغزيرة المنسكبة، والنقاب الأبيض الذى يذوب فى الخلفيات الخضراء الشاحبة، كل هذه تخفى على الدوام سرًّا. إنها أجواء غنية برغم الزهد اللونى، ورؤية متفردة فى تصويرنا المعاصر.

٢

الريف موضوع مطروق، كثيرون صوروا مناظر الحصاد، والعمل فى الحقل، وملء الجرار من النهر، والعودة من السوق، وغير ذلك من مناظر الحياة فى الريف. أما صبرى منصور فقد دخل منذ أواخر السبعينيات إلى موضوع « القرية » وهو موضوع حبيب إلى قلبه منذ صباه الباكر - دخله من زاوية « الليل » وأضحى « الليل الريفى » شغله الشاغل فى هذه المرحلة التى تلى عودته من البعثة إلى أسبانيا.

ولهذا الموضوع بالنسبة لصبرى منصور شقان : الأول هو الموضوع نفسه، الذى يتناوله بشكل جديد، يختلف عما سبق لكل من طرقه قبله أو عالجه. أما الثانى، فهو أن صبرى منصور قد أقصى عن انشغاله الجوانب التى آلفها الفنانون السابقون من الريف، أى أنه ترك الريف السابح فى الأضواء النهارية، المتلألئ، تحت وهج الشمس، وركز على زاوية « الليل الريفى » الهامس، الملىء بالأسرار والحكايات الخرافية، والحواديت، والألغاز وهل ننسى على سبيل المثال : الجنية التى تعيش فى بئر الساقية، وأم الشعور التى تحيا على ضفاف الترع،

وتتمايل فى رشاقة ومهابة عندما يطلع القمر، والعفاريت التى تملأ الأزقة والدروب، والغيطان النائمة فى ظلمة الليل الريفى المعتمة؟ وهذا الجانب الخرافى بدأ يختفى من الريف المصرى بدخول الكهرباء، وتشييد البيوت من الأسمنت المسلح، وهما خامتان تفتقران إلى الذوق والحس، لأن البيوت الريفية المبنية بالطين، كانت من حيث الشكل الفنى مليئة بالجمال والدفء. ومن ناحية أخرى، فقد انشغل صبرى منصور، فى لوحاته عن الريف فضلاً عن مصرية الموضوع والتصاقه الحميم بالبيئة - انشغل بأن تجىء صياغته ذاتها للموضوع، حاملة خصائص الاستقلال والاختلاف عن الصياغات التى تم بها التعبير عن موضوع الريف من قبل. ولنذكر من الصياغات القديمة فى هذا المقام أعمال يوسف كامل عن الريف المصرى، التى كانت تحتوى- فى نظر صبرى منصور - على نوع من التناقض بين بيئية الموضوع وأوربية المعالجة، المتمثلة فى «المذهب التأثيرى» على الأخص. فلم يكن هناك فرق بين أعمال يوسف كامل وبين أعمال أى فنان تأثيرى أجنبى تسنى له أن يسجل بنفس اللمسات المفعمة بالألوان المضيئة تلك الموضوعات التى طرقها يوسف كامل. وقد حاول صبرى منصور من ناحيته أن يزيل هذا التناقض بالمواءمة بين الموضوع وطريقة تناوله وتجسيده. لهذا كانت صياغته تستمد جذورها من قيم فنية منتمية إلى مصر، أكثر من انتمائها إلى قيم التراث الفنى الغربى، فعلى سبيل المثال هناك «عنصر السيترية»، وهى فكرة ممجوجة أصلاً فى الفن الغربى،

ولكنها محببة فى التراث المصرى القديم، ثم القبطى والإسلامى. وهناك عنصر «هندسية التصميم». وهناك أيضًا عنصر «التسطيح» أو المنظور الذى لا يعتمد على فكرة الإيهام بالبعد الثالث، وإنما يركز على بعدين اثنين، وهو منظور يختلف اختلافًا كبيرًا عن المنظور الغربى الذى يرمى أساسًا إلى تجسيد الواقع والإيهام به. هذه العناصر الثلاثة هى العناصر الأساسية التى اعتمد عليها صبرى منصور فى تصميماته، وأدت إلى تحقيق شكل متميز.

٣

ومن هذا المنطلق بدأت عناصر ومفردات جديدة تدخل أعمال صبرى منصور منذ عودته فى صيف ١٩٧٨ من بعثته الفنية إلى أسبانيا، فبعد أن كان الشكل ساكنًا صامتًا بدأت «الحركة» والإيماءات تظهر بوضوح على الأشكال. وهناك عنصر «الضوء»، الذى كان فيما مضى ينتشر على المسطحات بشكل متساو تقريبًا، أما الآن فقد بدأ يستخدم من أجل أداء وظيفة تعبيرية وجمالية أكثر فعالية. وهناك أيضًا اللجوء إلى إفساح المجال داخل اللوحة للعناصر وتعددها، بعد أن كان يتم التركيز فى اللوحة على بضع عناصر قليلة، أو على عنصر واحد، بل وعلى جزئية دون غيرها، مع ترك سائر الموضوع خارج إطار اللوحة، تتولى الجزئية المركز عليها أو العناصر

المنشغل بها الإيماء إليه. إن إطار اللوحة الآن أصبح يحتوى على عالمها كله، وليس هناك امتداد بصفة عامة خارج هذا الإطار.

هذه العناصر الثلاثة: الحركة، والضوء، والتعدد، هى مظاهر التطور الذى طرأ على أعمال صبرى منصور فى مرحلته الحديثة التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة «الليل الريفى».

وعلى الرغم من أن لوحات صبرى منصور الحاصل على جائزة بينالى الإسكندرية عام ١٩٧٢ فى مرحلته الحديثة، التى تمتد أربع سنوات بعد عودته من البعثة، قد زادت فيها الحركة وتنوعت الإيماءات، وبصفة عامة زاد انحسار الستار عن جوانب المشهد الذى تنشغل به اللوحة، فإنه مازال المرء يحس إزاء لوحاته بأن هناك ما هو خارج عن إطار اللوحة، إنها تومئ إلى أن ثمة ما سيحدث، أكثر من مجرد تقرير ما هو حادث. فيما مضى من لوحات صبرى منصور فى مرحلته الأولى قبل البعثة كان المرء يحس بأن ثمة شيئًا ما حدث، وأنه يعاين فى اللوحة بقاياه فحسب، ومن ثم عليه فى كل الأحوال أن يحدس. قديمًا كان عليه أن يشحذ المتفرج فكره وخياله ليتمثل ما حدث، واليوم عليه أيضًا أن يقدح زناد فكره ويطلق العنان لخياله، كى يستوعب ما سوف يحدث. إن العمل الفنى عند صبرى منصور يجدر أن يتذوق على مستويين، مستوى ما هو ماثل فى اللوحة، ولكن تذوقه لن يكتمل ولن يبلغ ذروته

إلا إذا تجاوز المستوى الأول المباشر المحدود، إلى مستوى التفاعل مع اللوحة، والولوج منها إلى عالم اللامرئى واللامحدود. حقًا، إن لوحات صبرى منصور من هذه الزاوية مثل «الأحلام» تحتاج على الدوام إلى تفسير. وسوف نكتشف إلى أى قدر استوعب فناننا القدير تعاليم «الرمزيين» من رجال الفرشاة والقلم على السواء.

٤

إننا فى لوحات صبرى منصور الحديثة على وشك أن نعاين أمرًا سيقع. أى أن عنصر التوتر والترقب موجود فى هذه اللوحات بشكل ملموس. ثمة شيء سيزحف. يثير فى الوجدان توجسًا ورهبة، على الأخص فى قلب الليل الساجى، والإضاءات المبهمة غير الكاشفة والظلال الزاحفة على المشاهد الريفية.

وفى حديث لى مع صبرى منصور فى أمسية الأول من أغسطس ١٩٨٣، قال لى الفنان:

«إن التعبير الفنى يصدر عن إحساس معين بالحياة وبالوجود بشكل عام، وإحساسى أنا بهذا الوجود وبهذه الحياة هو كما تمثل فى لوحاتى إحساس بترقب المجهول والإيماء إليه فى الوقت ذاته، إلى الحد الذى يتم هذا بدون وعى أو قصد فى أعمالى. وعلى سبيل المثال، أذكر إننى عندما كنت طالبًا بكلية الفنون الجميلة تنحصر مهمتى فى

الدراسة الأكاديمية كانت الأشكال التى أفرغها فى لوحاتى برغم جودة رسمها واتقان نقلها عن الواقع تشى بهذا المجهول، وتفصح عن ارتباطها بعالم أبعد من العالم المرئى والمحسوس. وقد مضيت اكثف إحساسى بالعالم الآخر وأركز تجربتى الروحية، بحيث تكتب الغلبة لهذا الإحساس، ويتبلور إدراكى المبهم له حتى يصل إلى الرائى بشكل مصفًى. وعلى ما أعتقد، فإن هذه هى النوعية التى أستطيع أن أسهم بها فى الحركة التشكيلية المعاصرة. فهذه رؤيتى التى أومن بها، وأحاول بصدق أن أعبر عنها، وذلك إلى جانب رؤى الآخرين من زملائى الفنانين الذين يقدمون نوعيات أخرى من الرؤى. وإن الثراء الحقيقى للحياة الفنية هو أن يقدم كل منا نفسه ببراءة وصدق، مؤكدين على استنبات سمات خاصة لفننا القومى، لا نكون فيه مجرد مقلدين لاتجاهات أجنبية أو مرددين لتعاليم غربية بدعوى المعاصرة، ومواكبة الركب الحضارى، الذى هو ركب تكنولوجى بالمقام الأول. وإن رفض التبعية، مع الإكبار والتبجيل للمنجزات التشكيلية الحقة على مر العصور شرقًا وغربًا، هو المجال الذى يعْنينى أن أعمل فيه عقلى وتفكيرى. ولذلك فإن لوحاتى خليط بين الإملاءات العقلية بكل ما تلقيته من خبرات ومعارف، وبين إطلاق العنان للملكات التعبيرية والقدرات الروحية العميقة التى يكون لها فى النهاية الغلبة فى عملى الفنى دون إجحاف أو تجن.

٥

وإننا لو حللنا أغلب لوحات صبرى منصور (الحاصل على جائزة المعرض العام سنة ١٩٨١ ثم على جائزة الدولة لعام ١٩٨٤)، فى مرحلة «الليل الريفى»، لوجدنا بعض المفردات تكاد تتكرر بحيث تصبح من العلامات المميزة لهذه المجموعة من الأعمال الجديدة. فهناك النخيل، والأهلة، والأشكال الأريبة المطلة أو البادية من فتحات فى عمائر ريفية مبسطة فى أشكال هندسية.

وقد أدرج صبرى منصور النخيل فى عالم «الليل الريفى» ولم يكن قد التفت إليها من قبل. وقد تناول الفنان النخلة كسبب تشكيلى وذلك يعود إلى جمال شكلها بجذعها السامق فى الهواء ونهاياتها المتفرعة فى الفضاء. والظلال التى تلقيها هذه الفروع والجذوع على الأرض والبيوت، وما يمكن أن تشى به هذه الظلال من الحنان والأمان من ناحية، والمهابة التى قد ترقى إلى مرتبة إدخال الرهبة فى النفوس من ناحية أخرى. وهذا هو الجانب التعبيرى لشكل النخيل.

كما يتأكد الجانب الجمالى للنخلة حين يختصرها الفنان إلى خط رأسى مستقيم، ينتهى بأقواس ومنحنيات وعندئذ تستمع إلى حوار بين صرامة الخط المستقيم ورقة الخط المقوس. هذا بالإضافة إلى أن عنصر النخلة عنصر بيئى تمتلئ به مصر من أقصاها إلى أقصاها. ويحق

للفنان المصرى أن يتغنى بعناصر تفعم بها عيوننا صباح مساء. وقد كان أول اختيارات صبرى منصور من عناصر المشهد الريفى الذى أراد أن يعبر عنه هو النخلة. ويقول الفنان: «إن من المؤكد أن للنخلة جذورًا دفينة ترجع إلى صباى فى قرية بخاتى بالمنوفية التى ولدت بها وعشت بها السنوات الأربعة الأولى من حياتى قبل أن أنتقل مع أسرتى إلى طنطا»

وتشبه صفوف النخيل المتراصة فى الحقول أعمدة المعابد الفرعونية بمهابتها وسموقها. وفى لوحة صبرى منصور «أغنية النخيل» تشعر بالإيقاع الطقسى الناتج عن التوالى لصفوف النخيل. والنخيل عند الفنان على الدوام سامقة منتصبة فيها شموخ وكبرياء ويضيف عليها الليل مزيدًا من المهابة والوقار. ويقول صبرى منصور فى حديثه لى: «لم أصور نخيلاً محنية فى مهب ريح، أو شوهاء النمو. وكم أشعرنى النخيل باحتوائه للقرية وإحاطته لها بالحنان والحماية».

على دسوقى وأغنية حب

فى آخر مارس سنة ١٩٧٢ انتهت السنة الثانية لتفرغ الفنان على دسوقى، وقد أسفر تفرغه هذا عن خمس وعشرين لوحة، تضمنت ضمن ما تضمنته أعمالاً هى استمرار لما بدأه الفنان منذ عام ١٩٥٩، تاريخ تخرجه من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة من تصوير للحياة فى البيئات الشعبية، ونذكر منها «لعبة النطة» عام ١٩٦٢، و«ليلة الحنة» عام ١٩٦٤، و«أولاد البليلاتشو» عام ١٩٦٣، و«أسطورة شعبية» عام ١٩٦٥، و«السبوع» التى نالت الجائزة الثالثة فى معرض الصالون عام ١٩٧١.

على أن الذى هو جدير بالاهتمام فى إنتاج على دسوقى فى سنة تفرغه هذه كان عثوره على ما يعتبر «كنزه الخاص» مثبتًا فى النهاية أنه «ملون ممتاز» حقًا. وقد مضى الإحساس اللونى عند الفنان يميل تدريجيًا إلى الوضاءة التى بلغت فى لوحاته «معدية الأقصر» و«أولاد القرية»، و«حمام شرقى»، مقامًا عاليًا من الشفافية والنقاء، تفرد به استخدامه للزيت استخدام الألوان المائية بحيث تذوب كل الألوان فى الأبيض، ولا يبقى منها إلا بقايا شاحبة هامسة.

وتتجلى فى هذه اللوحات قدرة الفنان على التعبير عن « الأجواء » المشبعة بالدفء والسخونة، سواء عند سفح الجبل النازل إلى شط النهر فى « المعدية »، أو فى قاعات « الحمام » الناضحة برائحة الصابون وبخار الماء. وعلى الدوام يصل الفنان على دسوقى إلى درجة من النور، مثلما فى لحظات الغروب الأفريقية، تضىء القلب ولا تعمى البصر.

وقد أخذت لوحات الفنان تتنفس بطلاقة أكثر عندما قلت فى حيزها الجزئيات والزخرفيات. ووجد على دسوقى فرشاته تتحرر إزاء مساحة رحبة تضعه أيضًا أمام مشكلة معالجتها بما يكفل التوازن الذى كانت تحققه الجزئيات المقصاة من قبل. وبكل خفر وبساطة وتلقائية يتوصل الفنان إلى نورانية ربما تومئ إلى توق لحياة أكثر طهارة.

ومن خلال هذا « الغلاف اللونى » الذى يبدو كذرات من البودرة الملونة نثرت على أديم الوجود. يكتسى نسيج اللوحة بوحدة لا تبدو فيها للجزئيات قائمة مستقلة بذاتها، فالطبيعة من سماء وجبل ونهر، والكائنات من فلاحات ودواب ومعدية، هى كل ملتحم مكتمل متشح بغلالة واحدة منسدلة على الوجود جميعه.

وكما حاول الفنان على دسوقى منذ مراحله الباكرة أن ينقل الحياة الشعبية من خلال ذاكرته الموغلة حتى صباه وطفولته، فقد حاول فى هذه المرحلة الجديدة أن يسكب فى لوحاته « الطبيعة » من خلال

« ذاته »، وهكذا تتحول اهتماماته « الانطباعية » المتمثلة فى تصوير « الأجواء » إلى رمزية وجدانية عبر عملية من « التذكر الخلاق » ولئن كان إحساس على دسوق باللون يبدأ من خلال المكان - ويمكننا أن نقارن فى هذا المقام بين أجوائه المتنوعة فى ظل الجبل الصخرى الملتهب بالأقصر وعلى الأرض الرملية الندية فى بلطيم - إلا أن اللون فى لوحاته حقيقة محلية فى النهاية.

ما الذى يجعل لوحة مثل « فتيات جبل النرجس » لوحة جميلة؟ ربما كان ما يجعلها جميلة أن الرغبة فى « التزويق » تتراجع لتفسح المجال الأول لرغبة داخلية فى « التعبير العفوى »، و« التشكيل البدائى »، يقل فيه التصنع للوصول إلى « غنائية الطبيعة الخام ».

وما الذى يجعل لوحة مثل « أمومة »، لوحة جميلة؟ إنها نزعة ذاتية نحو « التجريد » يحقق « روحانية » تقرب محتواها الضئيل من « الرموز الدينية » المتناهية فى البساطة دون أدنى حذلقة أو تفكير هندسى حاد.

قد تكون الحياة خشنة شقية، ولكن الفنان عندما يركن إلى لوحاته، فهو يبنى بألوانه الوردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والخضراء عالمًا تسوده السكينة والصفاء والتوازن، وهو الذى يجعل العمل الفنى من خلال نقائه أطول بقاء. ماذا ينشد الفنان؟ إنه عالم أكثر رواءً وبساطة وصدقًا. ولئن وجدت « الطبيعة » من خلال وجدان

على دسوقى معبرًا إلى لوحات مثل «المعدية» و«القرنة»، و«بنات جبل النرجس» فإن الفنان فى أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشرًا، بل هو يعمد فى هدوء مرسمه إلى عملية من «التذكر» و«الاسترجاع» للطبيعة «الأسرة ابتداءً» وتقوم هذه العملية أساسًا على عمليات من «الحذف» و«الاقتصار على الانطباع الباقى»، وينمحى من العمل التشكيلى القلق والتوتر الذى هو من شوائب العالم اليومى، والذى يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عتبات عالمه التشكيلى المصفى، الذى هو عالم من «الراحة والدعة والمتعة». وربما كانت هذه أغلى هدية يقدمها الفنان لبنى الحضر المكدودين، عندما ينقلهم من وعثات «اللحظة العابرة» إلى سكونية «الحيز التشكيلى» الذى يصبح أوسع بكثير من محتوياته التفصيلية، فيبدو «الفراغ» الذى «بتفتيح ألوانه»، توصل الفنان على دسوقى إلى «الأثيرية اللونية» التى تعتبر عطاءه الحق فى هذه المرحلة من مساره الفنى.

٢

كنا نعرف الفنان على دسوقى فنانًا انطباعيًا ينقل إلينا الطبيعة من خلال أضوائها الزاهية، فيبدو الوجود فى لوحاته وجه حسناء يُدِيرَ عليه بدارًا رقيقًا أنيقًا من الألوان، وكان هذا الجانب من قدرات على دسوقى الفنية يكفى كى يستلفت منا الإعجاب.

لكن فى صميم أعمال على دسوقى، كان ينمو منذ البداية تيار جاد ما لبث أن تبدى فى سلسلة من الأعمال، كشفت عن انشغال الفنان بالإنسان فى بلده، وعبر ألوان مرهفة يتبدى الإنسان المصرى فى حياته الناضحة بجهد لم يتوقف عنه على مدى التاريخ، على أن على دسوقى عندما يحدثنا فى لوحاته عن الإنسان المصرى، لا يحدثنا بلغة خطابية عالية النبرة، بل ولا يحدثنا عنه بغير لغة الفرشاة المغموسة فى ألوان العشق والمحبة. ويتابع على دسوقى إنسانه منذ لحظات حياته الأولى، فيصور لنا «السبوع»، و«المطاهر»، بكل تلك الطقوس المصرية التى تحتفل باستقبال الحياة، ثم يصور فناننا الطفل المصرى فى متعه الصغيرة فى لوحاته «حمص الشام»، و«غزل البنات»، و«الأولاد والجبل». ثم تتقدم الأيام بالإنسان، فتأتى سنوات الكفاح من أجل الحياة فى «حنفية الميه» وتسيير المراكب فى «النيل» مع تجدد الأمل فى الرخاء متمثلاً فى السمكة الكبيرة فى فتيات «جبل النرجس»، وتحقق الأحلام فى «زينة العروس». ثم تمضى الأقدار بالإنسان المصرى فإذا به «شهيد» مسجى على أرض صحراء ساخنة سرابية يؤنس وحدته فيها، ويغنى أغنية الدم الموهوب من أجل الحياة طائر صغير. وينقلنا عطاء على دسوقى إلى أحزان الأمل الذى يتحول مع الوقت إلى أغنية تحكيها البنفسجيات الوردية لحنًا متصلاً منذ «آدم وحواء» على طبيعة ساخنة تتحدى الفنان بجمال مذهل يكاد من فرط الوضاءة ألا يكون موجودًا.

هذا هو الخيط الذى نسج منه عصب اللوحات الزيتية لعلى دسوقى، وهى لا تكتفى بحلاوة ألوانها لاجتذاب حبنا، بل ويدفء موضوعاتها تستحق هذا الحب.

٣

وفى دأب مضى على دسوقى يكتسب خبراته ويرسخ أقدامه حتى وصل إلى درجة من التفوق تجعله فى طليعة فنانينا القادرين على ترجمة أحاسيسنا المصرية إلى لغة التشكيل.

ويتتبع جمهور الفن التشكيلى الجهاد الرصين الذى يبذله الفنان على دسوقى للبلوغ بفنه إلى أقصى درجات الكمال والعمق. وقد رأينا فى المعرض العام للفنون التشكيلية لوحته «من الجنوب»، وكيف استطاع أن يصل بموضوع واقعى إلى سيمفونية بليغة من الألوان الهادئة مؤكدًا أن الوجود فى عين الفنان ماهو إلا «بودرة من الألوان».

على أن على دسوقى فى معرضه بالمركز الفرنسى قد كشف لنا عن بعد جديد متصل فى رؤيته التشكيلية. إن لديه القدرة على استيعاب العطاء الفنى لمعاصريه والقدرة أيضًا على تجاوزها بأعمال ذاتية. وقد يمكن أن يقال أن على دسوقى يشعر فى قرارة نفسه بأنه فى سباق مع رفاقه ومعاصريه، بل وأيضًا مع نفسه. إن لوحات مثل «من الجنوب»، و «أحزان مصرية»، و «أولاد الجبل»، قد عبرت تجربة

التصوير المصرى المعاصر وأضافت ما جعل منها أعمالا من أجمل ماعرفه الفن المصرى المعاصر.

٤

مبارك الفنان الذى يحس نبض بلده. يمنحه الرب ثراءً فى اللون والشكل والنغم، فتبدو أعماله كما لو كانت تستحم فى نور الفجر الوليد، وتتعطر بعبق الزمان الإسلامى والقبطى والفرعونى البعيد القريب. مبارك «على دسوقى» الذى أحس نبض مصر.

تخيل مصر، صباياها، صحاريها، أبراج حمامها، حواريها، عاداتها الشعبية الساذجة النبيلة، حميرها وجمالها، ترعها ونيلها، وغروب شمسها على هامات القرى الوديعة المتواضعة. هذه المعالم كلها تنعكس فى لوحات على دسوقى كما ينعكس وجه العروس الصبوح فى مرآة صقيلة.

لايغير من الأمر شيئًا أن تكون بعض لوحات على دسوقى من الباتيك الذى أقبل عليه الفنان هذه السنوات العشر الأخيرة، وبهر عواصم أوربا بإبداعاته فيه. وسوف نلمس بجلاء فى أعمال على دسوقى فى الباتيك حسه المرهف المتمثل على الأخص فى الارتجافة الروحية التى تتردد فى أرجاء لوحاته وبراءة موضوعاته المعالجة بذكاء طفولى يبقيها نضرة طلية حبيبة إلى القلوب للأبد.

ماذا تقول لك عيون السمراوات وهى لاتطرف ولاتخفض أنظارها من عليك؟ ماذا تقول لك الشبابيك والأبواب والشرفات المطلة على أزقة نعسانة برغم زغاريد السبوع، وزفة «المطاهر»، وصاجات كعك العيد، وموكب الهودج؟

إنها تقول لك همسًا، وهمسها أبلغ من كل صياح عال.

تقول إن مصر التى نحبها هى الدواة التى غمس فيها الفنان ريشته، ودبج أحلى الأهازيج والأغانى.

زينب عبد العزيز وضياء سيناء

تحتل الدكتورة زينب عبدالعزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقاما مرموقا كمصورة مناظر طبيعية، وهى تؤكد ذلك فى لوحاتها عن «سيناء». بل إنها فى هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعايشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدتها لزينب عبدالعزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء» ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، فإن المهم بالنسبة للفنان المبدع، هو التقاط روح المكان. وهذا ماحققته زينب عبدالعزيز فى أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتنغرس جذورك فى رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادى فيران» أوموجة على شاطئ حمام فرعون، أو صخرة شامخة فى بدن جبل صامد صلب، أو إذا منّ الله عليك بنعمته تضحى شعاعًا من الضياء المشرقة عند أعلى قمم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبدالعزيز؟ رملاً، وصخرًا، وبحرًا، وجبالاً ونخيلاً، وقليلا من البشر، وضياءً، بل وعلى الأخص ضياء. إن سيناء فى عينى الفنانة هى أرض النور، فنى البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نورًا، والنور انبثق من هنا، من أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لها أن تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل إلى الإحساس بها فى داخلنا. وسوف نهتف أمام بعض الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكان الذى به سرت روحى».

تشرق الشمس فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم بلمسات من التبر المذاب، وتمضى صاعدة إلى عرشها السماوى فتسطع الدنيا كلها بضياء، فى بعض الأحيان حارقة، تسود لها جذوع النخيل وقامات البشر، وفى بعض الأحيان تشعر كأن الشمس قد بعثت أشعتها من علياتها، تلهو على الرمال الساجية على الشطآن الزرقاء، سواء فى العريش أو فى شرم الشيخ أو دهب أو نويبع أو قرى الصيادين.

تشعر زينب عبد العزيز فى سيناء بأنها فى «مملكة النور»، ولئن كان الضوء يأتى عادة إلى الأشياء من خارجها، فإنه فى سيناء نابع من الداخل، من الأعماق. إنه الجانب الروحانى فى الطبيعة وفينا.

ومن خلاله نتحاور مع الوجود، وحتى الليل فى سيناء، برغم رهبته، مضىء. فالقمر هناك واضح منير، والنجوم فى عليائها أيضًا لامعات، لأن الجو صاف خلا من كل تلوث وعوادم. وفى ضوء القمر تتشكل الموجودات. وتشعر بأنك تحيا فى أحضان «طبيعة إنسية» فتتحول الصخور على الأخص إلى «هيئات آدمية» تحرك فى النفس المرهفة شتى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العزيز إلى أوجه، فى لوحتها الكبيرة «الشروق على قمم جبل موسى»، أربع ساعات من الصعود عبر دروب وعرة، فى عتمة الغسق المندحرة. كى تدرك لحظة الشروق، وهى لحظة نسيت فى وجداناتنا المتحجرة، نحن الذين طمست عمائر المدينة بصائرنا، وخنق الأسفلت بكورتنا، تحت ركامات آن الأوان أن ننفضها عن كواهلنا، بعد أن عادت سيناء إلينا. وهناك حيث صعدت بنا الفنانة فى رحلة حجيج إلى «منابع النور»، نسمع هسيس الريح يهمس إلينا بشتى الترانيم والأهازيج، معبقة بأريج الخلاء. ويبدو جمال الطبيعة الضارى متسربلًا بغلالات الليل السوداء البنفسجية الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هامات السحب وتتحاور معها حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تساءلت يومًا «أين تذهب الأرواح» فالمنظر بجلاله وسكينته يعطيك إجابة تطرح عن كاهلك الهموم، وتشعر أنك ولدت من جديد. فقد انحسر عنك جرمك

الطينى، وأضحيت بدورك أثيرًا تسبح لخالق السموات والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذى يبدو كما لو كان لا ينتمى إلى أرض البشر، تبزغ شمس الصباح، تنفث ضياءها حانية فى أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى لوحاتها عن سيناء هى لوحات مرحلة التفرغ سنتى ٧١ و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التى عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معايشة الناس فى النوبة، كانت متاحة على نحو أكبر منها فى سيناء، التى هى بحسب أصلها التاريخى مكان للتعبد والعزلة، ولهذا كان الإحساس بالخلوة والطبيعة أكبر فى لوحات سيناء منه فى لوحات النوبة. إنك تحس فى سيناء بأنك وربك على صلة وطيدة، وأنكما على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به أمام طبيعة سيناء - على حد قول زينب عبد العزيز هو «ما أبدعك يارب! وما أبدع صنائعك. إنك فنان عظيم!».

سيد سعد الدين صانع الأحلام

الواقع هو كل شيء بالنسبة للإنسان.
ضل من اعتقد أن للإنسان مخرجًا من الواقع.
الحلم ذاته واقع.

ومن الأحلام ما تتصف بالتجسيم والوضوح، حتى أنك تستطيع أن تحكيها بكل تفاصيلها عندما تستيقظ، وتستطيع أن تنقلها إلى لوحتك إذا كنت رسامًا.

وهذا ما يحدث فى لوحات سيد سعد الدين فهى فى حقيقتها أحلام مجسمة. إنها واقع بكل ما يحتويه الواقع من بشر وحيوان وحجر وضوء ومراكب، وشراع، وماء، وهواء، وقماش، وأثير وضفائر، وأبواب، ونصب للشهداء، وحمير ونوق، وشرفات، وشموس ومراس. لكنها أيضًا ليست هذه الكائنات والمخلوقات بذاتها، بل هى تصعيد لها إلى مستوى هامس طلى، لقد نفخت فيها روح طيبة وديعة روح قدسية ملائكية. وصار الوجود معبدًا رحيبًا ونسيمًا، معبدًا فرعونيًا تتصاعد فى أرجائه تراتيل تتلاقى بموسيق الأوتار.

فى لوحاته واقع لا يمكن إنكاره، وهو واقع مصرى صميم مستق من حياة الأسواق والموالد بالأخص، ولكن هناك أيضًا بعدًا آخر متجاوزا للواقع. هناك زمن حاضر، وهناك زمن يتعدى الحاضر إلى لحظة أبدية. هناك الحركة مثلما فى المراجيح الصاعدة الهابطة وفى التحطيب، ولكن هناك أيضًا وعلى الأخص سكونية تثبت الرؤى فى إطار اللوحة باقية خالدة.

تسرى فى أرجاء اللوحات نفحات خيرة صوفية، والعلاقات على الدوام علاقات سلام وانسجام. خلصت الرؤى من كل توتر وصراع. لا ضراوة أو شراسة هناك، بل على الدوام حب ووئام، تناغم ووفاق. إنك حقًّا أمام صلاة لإله رحيم، إله الخير والجمال. المجد له فى الأعالى، وعلى الأرض السلام، وبالناس المسرة. أيمكن أن توجد فى حياتنا التشكيلية لوحة أكثر مسا لشغاف القلب من لوحة سيد سعدالدين «لمسة وفاء» (١٩٧٤). حيث نرى ابنة الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها اليسرى حمامة بيضاء، وبيدها اليمنى خوذة أبيها المسجاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدها الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمنتهى الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة ملائكية؟

وتكوينات سيد سعد الدين المتفردة تميل إلى النحت الذى يحتذيه الفنان كثيرًا، حتى يمكن أن نسميه نحاتًا مصورًا. وهو لذلك يتحاشى

التلاعب بالألوان، فتتسربل لوحاته بصمت يكسبها وقارًا يتمشى مع سكونيتها. ولكن يا له من وقار، ويا له من سكون، ويا له من صمت! إنه ليس وقار عجوز بل وقار آلهة فرعونية، وليس هو سكون الموتى، بل هو سكون راقصة فى لحظة من لحظات رقصتها التعبيرية، وليس هو صمت البكم. بل هو صمت الليل الذى ما إن تألفه حتى تفد إلى أذنيك مئات الهمسات تنبعث من أعماق الظلمة.

وتصدر كل لوحة من لوحات سيد سعد الدين عن تأمل عميق. لا شىء فيها متروك للمصادفة، بل كل شىء نابع عن تدبير وروية. ويشبه سيد سعد الدين وهو يبنى لوحاته، ويعالج سطوحها ويوزع خطوطه وتكويناته وألوانه فى أرجائها، المهندس المعمارى الماهر الذى يخطط لعمارته بكل إحكام، ولا يترك أى صغيرة للأهواء أو الصدفة. وكما يأتى معمار سيد سعد الدين محكمًا تأتى لوحاته محكمة فى صياغتها التشكيلية.

وتتسم معمارية سيد سعد الدين بأنها تتسع لكثير من الهواء. تهب فى أرجاء لوحاته نسمات ناعمة رقيقة، تملأ العين والقلب انشراحًا وحبورًا. وتفيض اللوحات بكثير من الضياء حتى لو انخفضت درجتها. وأضاءة سيد سعد الدين جديرة بالإعجاب حقًا. من أين تأتى؟ أهى من الشمس أم من القمر، أم من مصابيح؟ كلا. إنها إضاءة روحية. إضاءة مثل تلك التى نجدها فى الحلم. إضاءة حانية.

تغسل الموجودات من كل الأدران المادية، وتحيلها إلى كائنات سابحة فى أثير حميم. وكما تتحول أحداث الواقع وشخوصه على خشبة المسرح إلى وهم قد يكون أبلغ تعبيرًا عن الحقيقة من الواقع ذاته، كذلك تتحول مشاهد الواقع فى لوحات سيد سعد الدين - الذى بينه وبين حسين بيكار، ومصطفى أحمد، وصبرى منصور تلاقيات روحية كثيرة ودفينة - تتحول مشاهده بفضل توظيفه للحيز المكانى، وترتيب مفردات الصورة، إلى واقع مصعد إلى ما يشبه الطقوس والأداء المسرحى فى أمسيات مجيدة.

٢

بمنطلق معمارى، ويقين صوفى، وحنكة مخرج مسرحى، وحكمة كاهن معبد فرعونى، يمسك سيد سعد الدين فرشاته ويرسم موضوعاته الحبلى بالأضواء والظلال بل وبما هو أبعد بكثير من مجرد الخطوط والألوان والتكوينات التى تحتويها، إنه يضع فيها من روحه وروح مصر وروح الزمن وروح الوجود كله، ما يتعدى على الدوام العناصر المحسوسة التى يمكن أن يعتريها الزوال إلى ما هو أبدى. يبدو أمامك المنظر كما لو كان ممتدًا عبر الزمان والمكان، لا يطوله البلى أو التحلل أو الفساد. ستشرق شمس، وتغرب أخرى، وستشرق ملايين الشموس وتغرب، ويظل المشهد متراميًا برحابته أمام ناظريك، إلى الأبد. ذات الانشغال الذى أرق الفراعنة، فالفن الفرعونى لم يكن

يقصد أن يخطر أمام ناظريك لحظة ثم يمضى إلى زوال. بل أن يبقى إلى الأبد، خالدًا خلود الآلهة والفراعين الذين كرس ذلك الفن لهم. وبالمثل فإن الانشغال الذى ينبض وراء مشيدات سيد سعد الدين التصويرية هو كيف يخلد بفرشاته وقلمه لحظة هى فى الأصل عابرة، وكيف يرقى بالأغنية اليومية إلى إنشاد جماعى وتوزيع أوكسترالى، يضفى على «النغمة» البسيطة تلوينًا وتعميقًا فتتغلغل من خلال العين لتهز الوجدان كله.

وسيد سعد الدين ابن قنا وسليل الفراعنة، شديد الارتباط بأرضه ومعابد أجداده وطقوسهم التى أُفرغوا فيها ممارسات حياتهم الأرضية العابرة إلى حياة لا يتطرق إليها زوال. وهو إذ يصب رؤاه اليومية عن الموالد والأسواق والمراكب والألعاب الشعبية، عن المراجيح والتحطيب وأسواق الحمير والمعدية، يعلن ولاءه الشديد للعطر الذى يضوع من هذه الأماكن ولكنه أيضًا يغمسها فيما يتجاوز مادتها الخام، ويكسوها بمجاليل تحفظ لها ديمومتها. وهذه الأكاسير، هى روحانية ما إن تلمس الأشياء العادية، حتى تحيلها إلى كائنات مرتبطة بعالم سكونى مسحور، نزع عنه كل ثرثرة وصخب أجوف، واضحت أشياؤه مثل تلك الأشياء التى كانت فى عالم الحواديت الطلية، تحيط بالأميرة التى لمستها الساحرة بلمستها الشريرة المنتقمة، وحكمت عليها أن تظل نائمة، فراحت هى وكل ما حولها فى سبات، لا قيامة منه إلا بقبلة الحب التى سيأتى يومًا ما أمير الأحلام ليطبعها على جبين

الأميرة الجميلة النائمة. هذا هو عالم سيد سعد الدين المسحور بلمسة- ولكنها فى هذه المرة لمسة حب عزيزة - تنطبع على كائنات الحياة اليومية فى ربوع مصر وأرجائها، فيكتب لها الخلود الذى كتب لها من قبل على جدران الفراعنة، ولكأننا نرى هذه المشاهد قد تقولبت أمامنا بلا تحلل يعتريها، ولازوال يمحوها. فالفنان قد نحت تصاويره تلك من أنق جرانيت فى الوجود المصرى، وكساها بضياء كأنها وافدة من نوافذ معبد فرعونى محكم العمارة، فانبسطت فى الأرجاء ظلال سحرية. ولكأن كل هؤلاء البشر الذين رصهم سيد سعد الدين فى توزيع مسرحى متناسق محسوب يؤدون فى الحياة طقوسًا تغلبوا بها على الزمن الذى صار مقصيًّا بفضل أوضاعهم السكونية والتلوين الرصيين الخالى من البهارج، والمقتصر على دائرة محدودة من الألوان فى مقدمتها الرماديات والبنيات والأخضرات مع تدرجات أريبة لها، تطرد عنا ما قد ترتبه الدائرة الضيقة من الألوان فى النفس من ملل وضجر. وبذلك نجد أنفسنا قد وجهنا إلى تذوق العمل تذوقًا يقودنا إلى أعماق لا تستنفد.

٣

ويقوم منهج سيد سعد الدين التشكيلى بالأخص على ارتشاف المنظر اليومى فى كل تفاصيله. ثم إجراء العديد من عمليات الحذف والتبسيط والتجريد وإعادة التشييد والبلورة، والإبقاء فى النهاية على

ما هو جوهرى فحسب، واستشفاف ما وراء الظاهر العابر من إيماءات دفينة عميقة ومعان بعيدة المرامى. فالمراكب التى تمضى على النيل إنما تسبح على مياه ساجية بلورية، مثل مرايا روحية تذكرنا أيضًا بمسطحات ليونيل فيننجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) التكعيبية الشفافة. تمضى هذه المراكب فى رحلة مبهمة رمزية، ربما إلى فراق أو إلى لقاء، ولكنها على أى حال إلى منابع ضوء رفيف يطاول الزمن تمضى. وقد بدا فى أغوار اللوحة جانب من عمارة فرعونية قديمة.

وفى لعبة التحطيب خلص سيد سعد الدين المشهد من عديد لا يحصى من التفاصيل مركزًا كل شحنته الدرامية فى قفزة اللاعب الأول عاليًا، وربما عاليًا جدًّا لإبراز رشاقة الحركة واللياقة البدنية لذلك الصعيدى النحيل الذى يزهو بأنه ولئن محت السنين ممالك وسلاطين، إلا أن لعبته ظلت آلاف السنين، وفى سقطة اللاعب الآخر على الأرض، وقد مضى يدافع عن نفسه رافضًا الهزيمة، وربما أمكن لمصممى الرقصات الشعبية أن يستفيدوا الكثير من تأمل لوحات سيد سعد الدين، التى تبدو من بعض النواحى وكأنها مسرح يؤدى عليه راقصون بارعون رقصات شعبية، تتخللها أغان وأناشيد جماعية تحتفظ بعمق الروح المصرية الأصيلة، وتذكرنا بعديد من صفحات الأب دريوتون والدكتور ثروت عكاشه من ناحية و «ياليل، ياعين» - سهراية مع الفنون الشعبية ليحيى حق من ناحية أخرى .

أما أقرب شعرائنا فى عالمه الشعرى من عالم سيد سعد الدين التشكيلى، فهو أحمد سويلم.

وإذ نمضى فى استجلاء معالم المنهج التشكيلى لسيد سعد الدين فسوف نلمس كم يكره بدوره مثل شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنة «خواء الأشياء من المعنى»، بل إن سيد سعد الدين يغوص فى الواقع اليومى المعاش بحثًا عن «معنى». يجوس فى المواسم والأعياد والأسواق والشطآن والموانى، وحلقات الذكر وتجمعات الموالد والجنازات، وحلبات التحطيب والمقابر والمعديات والمراكب والمحطات، ويتغلغل وراء السطوح قابضًا على المعانى، وهى ليست أى معان، بل معان جوهرية ذات دلالات إنسانية وقومية لا تفنى ولا تستنفد. وما إن يجد الفنان تلك المعانى المنشودة حتى يعكف عليها يزيح من حولها الثرثرات الجوفاء، ويفرغ الحيز من كل ما ليس جوهريًا، ويصب ما هو جوهرى فى قالب رصين ومهيب، لا يخلو مع ذلك مما فى الملحمة من غنائية أبعد ما تكون عن الميوعة والهشاشة لكثير من الغنائيات الأخرى. وما أقرب شخوصه المرسومة من شخوص محمود مختار المنحوتة أو المحفورة المتسربلة فى قوالب فرعونية عولجت بعصرية لم تفقدها على أى حال أصالتها.

٤

ولا تخلو لوحات سيد سعد الدين من وضاءة ولمعان ينبضان -

كما قلنا - بطهارة موحية دفينة. كيف يمكن أن تتناول موضوعًا يوميًا عاديًا غثًا، وتحيله إلى بناء شامخ يتعدى اللحظة الآنية العابرة؟ هذا ما يجيب عليه الفنان بحميره ودوابه، وكأنها من تلك الحيوانات المسخوطة فى أقاصيص ألف ليلة الزاخرة بحكايات عن بشر كريمى المحتد، سخطوا بفعل قوى حقود منتقمة.

ما أنبل تلك الحمير التى تنوء بأحمالها الثقال ولا تشكو، وتمد رقابها فى استسلام المحبين إلى آنية العليق التى لا تبدو على أى حال أنها ملأى. إن حمير محمود سعيد ومن بعده راغب عياد، لترحب فى جنة الفن بحمير سيد سعد الدين. ولا يسعنى إلا أن أهتف - كما هتف أستاذنا الكبير يحيى حق فى كتابه «خليها على الله» - لقد وجدت سعادتى مع الحمير!

أما كيف يتوصل سيد سعد الدين فى منهجه التشكيلى إلى ذلك البعد الميتافيزيق الصوفى، الذى تكتسبه تكويناته التشكيلية ذات الصبغة البنائية، فهذا يتأتى على الأخص من الإضاءة التى ينفثها الفنان فى أرجاء لوحاته، وهى إضاءة أقرب ما تكون طبيعية، إلا أن بها ما فى الحلم من ضوء يتسلل إلى وجدان النائم من لا شعور اختزن مقومات الوجود الخارجى، ومنها الضوء، وراح يفرز مقومات ذلك الواقع عبر مصفاة نفس داخلية على غاية من الرهافة، حتى لتكاد تبدو مشاهد سيد سعد الدين فى النهاية وكأنها تنتمى إلى عالم آخر غير عالم البشر اليومى.

كمال السراج مبدع شخصية

١

فى معارض كمال السراج، لا تلبث أن يتنابك الغيظ أمام التتابع اللانهائى لحرف «س» فى اللوحات التى تطالعك على الحوائط، يتنابك الغيظ لأنك لا تجد أمامك سوى لوحات منفذة من تنويعات على شكل واحد هو حرف «س». وبمنتهى الحب والبراعة، بمنتهى التواضع الناتج عن الانحصار داخل موضوع جد محدود للوهلة الأولى، بمنتهى السيطرة على المساحة والخامة والعلاقات بين الأشكال والألوان، يقدم كمال السراج تنويعاته على لحن «س».

وما يلبث الغيظ الذى انتابك أول الأمر أن يزول عنك، لتعود ابتسامة الرضا على شفتيك وأنت تهتف هامسًا أمام اللوحات : س.. س مرة أخرى.. س هناك.. س مقلوبة.. س ملوية.. س متداخلة.. ثم ما تلبث أن تأخذك حماسة اللعبة الجمالية التى أنت مدعو إلى الدخول فيها، فتتعقب جزئيات الحرف الحبيب وقد تداخل مع أشكال أخرى، أو احتجب وراء هندسيات أخرى.. ولا تلبث أيضًا أن تقترب من بعض اللوحات حتى تحاول أن تفض الخناقة

التى يدخل فيها حرف س مع حروف س أخرى.. أحيانًا يهرب حرف س منزويًا، وأحيانًا يطل عليك وقد طرد كل التعقيدات من حوله.. وتارة تحس أن س يعانى أزمة، فها هو يمضى أمامك غاضبًا هادرًا.. وتارة أخرى يبدو لك شاكيًا نائحًا.. وربما بدا مجللا بالسواد حزينًا، فثمة ما يؤرق باله.. فإذا دبت فى الحرف الحبيب الفرحة أو انتشى بالسعادة، فها هو بالألوان يشدو.

إنك رويدًا رويدًا تلج عالم مخلوق أدخله فى حياتنا الفنية كمال السراج.. إنه مخلوق مثلى ومثلك.. له مزاجه وعواطفه وأفكاره ومشاكله.. إنه مخلوق حبيب اسمه س.. وإذ تخطو خارجًا من عتبة قاعة العرض لتبتلعك زحمة المواصلات وضجيج الناس تتساءل: وهل يعنى الفن لزامًا، قضايا فكرية؟ أو أزمات عاطفية حادة؟.

٢

مضى كمال السراج يعرض أعماله القائمة على استخدام حرف «السين».. وقد استطاع السراج على مدى عدة سنوات، أن يثبت فى وجداننا شخصية، ظللنا نتابعها بألفة شديدة بعد أن توثقت معرفتنا بها، هى شخصية «س» وسين مثل أى شخصية لعبت أدوارًا ممتازة فى عدة أعمال روائية، آن الأوان على ما يبدو كى تفارقنا. لقد استنفدت هذه الشخصية الحبيبة ما لديها ولم يعد

عندها ما تقوله.. وها هى فى لوحات أخيرة للسراج تكاد تطل علينا بتحية وداع وتتراجع حتى تصبح خلفيات، أو تتداخل مع أشكال تجريدية أخرى غير محددة، وأخيرًا تدير لنا ظهرها مبتعدة إلى غياهب التبدد. ونظل نتابع بقايا هذه الشخصية فى اللوحات الأخيرة، وكممثل كبير أخذ نجمه فى الأفول، نجد سين يقبل أدوارًا مبتذلة، حتى يصبح فى إحدى اللوحات مجرد طرطور على رأس مهرج ذى شوارب طويلة.

لم يبق لنا الآن إلا أن ننحنى أمام العزيز الراحل سين، ونسأل كمال السراج ما الذى أعددته ليحل فى أعمالك محل بطلك الذى طالما حكيت لنا من خلاله أغرب النوادر التشكيلية.. ويخيل لنا أننا لا نفاجئ السراج بهذا السؤال فهو بدوره يسأل نفسه هذا السؤال الممض أيضًا، ويتوغل فى أعمال الفن الإسلامى وأعمال الفن الحديث عله يجد طريقًا جديدًا يفتحه لنا.

فرغلى عبد الحفيظ والدمى

فى مجمع «الفنون» بالزمالك، قدم فرغلى عبد الحفيظ تجربة فنية قوامها «الدمى»، ومن قبل قدم لنا بمعهد جوته «تجريديات غنائية» على قدر كبير من الرهافة والرقة. وقبل ذلك قدم لنا تجربته «الانبثاق»، وفيها تمرد على سطح اللوحة المستوى الأملس، وحاكى الطبيعة لافى مناظرها بل فى قدرتها على الدفق والنمو، فأحسسنا بالأرض تنشق ليخرج منها نبت، وبالبرعم يتفتح لتبزغ الزهرة، والصدر الأنثوى يتكور ليصبح ثديًا. وقبل ذلك استحق الفنان احترامنا على «بنائياته المعمارية» الرصينة الصلبة. كما أنه عضو مبدع فى «جماعة المحور»، المشكلة منه ومن المبدعين أحمد نوار وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز. وها هو فرغلى عبد الحفيظ فى احدى معارضه مؤخرًا يخطو خطوة أجرأ نحو الحداثة، وربط الفن بالثقافة بصفة عامة. تخلى هذا الفنان عن اللوحة كسطح فى إطار يعلق على الحائط، واستخدم المكان كله من حول المتفرج كموضوع فنى يمارس عليه قدراته التشكيلية. فيصبح المتفرج بذلك داخل العمل الفنى محاصرًا بجزئياته، ولم يعد مجرد متلق من الخارج.

ومن ثم اكتسى العمل الفنى التشكيلى بطابع « الاستعراض » و « الحدث التمثيلى »، كما يمكن أن تتنوع صوره وأوضاعه تبعًا لاعتبارات عديدة، منها على الأخص تغير الإضاءة، وإعادة ترتيب جزئياته، وإضافة إكسسوارات أخرى.

ودمى فرغلى عبد الحفيظ الأستاذ بكلية التربية الفنية، تبعث فى المتفرج تأملات فلسفية حول قدر الإنسان، حول وضع الإنسان ومصيره إزاء غول مبتلع له، هو المجتمع التكنولوجى الاستهلاكى الذى بدأت آثاره تتضح بشدة على الحياة المصرية الحديثة ذاتها، واين المفر لها من زحفه الساحق ؟

ويضعك فرغلى عبد الحفيظ أمام عدد من الدمى قابل للزيادة إلى ما لا نهاية. فهى كلها من نمط واحد، أنجبها رحم آلة بالغة الإتقان والدقة، من آلات الإنتاج الجمعى، أو من آلات الاستنسلخ. كلها دمى طبق الأصل من بعضها. تطالعك وتقول لك وأنت أيضًا منا، دمية طبق الأصل من آلاف الدمى الأخرى، فقد طبعتنا الحياة العصرية كلنا بطابع واحد، أو إن شئت الدقة حذفت منا سمات التمايز. لم يعد فينا « الفرد » بل كلنا أرقام يفرزها كومبيوتر. نلبس الثياب من ذات المصنع، ونأكل الوجبات المعلبة ذاتها، ونشاهد جميعًا برامج التلفزيون ذاتها، ونسكن علب الكبريت ذاتها، ونشرب المياه الغازية من الزجاجات ذاتها، ونفتح الصنابير فى بيوتنا فينزل إلينا الماء

ذاته والآن الغاز ذاته. كل شيء معد لنا سلفًا مجهزًا للاستهلاك دون عناء، والثمن غال جدًا دون أن ندرى، أنه ذاتيتنا، كل منا نسخة من الآخرين. إذن، قف أيها المتفرج، وخذ مكانك مع دمى فرغلى عبد الحفيظ النمطية، وانخرط فى تشكيلاتها، فأنت مثلها ومثل الإنسان الحديث بصفة عامة، أجوف، تحشى من الخارج بالمعلومات والأفكار والمثل والقيم، بل والعواطف أيضًا. فأنت إنسان بلا هوية، أنت إنسان لا إنسانى. وأنت مثل دمى فرغلى عبد الحفيظ مثير للضحك والبكاء معًا. وينضم الفنان بذلك إلى أدباء مثل ناتالى ساروت، وصمويل بيكيت، وآلن روب جرييه، وغيرهم من أدباء « العبث » و « الرواية الشيئية » ويصبح الفن والأدب بذلك صنوان. ويطلقان معًا صيحة تحذير وإدانة. وإزاء المصير اللاإنسانى الذى يسير إليه الإنسان فى عصر تجارب مثل تجارب « أطفال الأنابيب »، و« زراعة الأعضاء »، و « غسيل المخ »، حيث يمكن أن يركب البشر ويتكاثرون حسب الطلب فإن الكآبة تسود، فأنت تتمرد على ما آل إليه وضعك، فيعمد الفنان إلى أن يزيل عن قلبك بعض الكآبة، بالمعالجات اللونية للدمى التى تظل على أى حال جوفاء لالون لها من الداخل.

ولا تظن أن فرغلى عبد الحفيظ، الذى أكمل دراسته العليا بفلورنسا بإيطاليا، قد تخلى عن جذوره المصرية التى رضعها بالميلاد فى ديروط بأقاصى الصعيد عام ١٩٤١ فإن « الدمية » أو « العروسة »،

متغلغلة فى التراث الفرعونى والـتراث الشـعبى. ودميـة فـرغلى عبد الحفيظ برغم عصريتها مازالت توحى بشـكل المومياء والتـابوت، وإذ تتابع الدمى فى قاعة العرض يفـد إلى الخـاطر منـظر أعمـدة مرصوصة فى بهو معبد فرعونى مهيب.

داوستاشي والزخارف الحوشية

فى حياء وصوت هادئ يختلف عن نوع أعماله، قال لى : إننى لا أحب المعارض. لوحات تعلق. تظل معلقة بضعة أيام أو أسابيع. تنتظر من يتجاوب معها ويحادثها، وقلما يجىء. يمر أمامها الناس لا شأن لهم بها، ويمضون. . تنتهى مدة العرض. . ينزل الفنان لوحاته، ويعود بها إلى حيث أتى وتتكدس، وتواجه الفنان مشكلة جديدة : أين يضع كل تلك اللوحات المرفوضة ؟ أبناؤه المنبوذون، أين يودعهم ؟ وبمنتهى الأسى تمضى علاقته بأولاده، أعنى لوحاته، التى تنمو كل يوم وتتزايد.

يمسح الفنان الشاب عصمت عبد الحليم شعر لحيته الكث، ويقول : أتعرف ماذا أريد ؟ أن أخرج إلى حياة الناس البسطاء، إلى عامة الشعب. لهؤلاء أريد أن أرسم. دكان خردواتى أنقش جدرانه أو فاترينته. . مقهى بلدى فى الأنفوشى، يجلس فيه المعلمون وعمال البحر والسماكون والمراكبية. . أريد أن أرسم جدران ذلك المقهى. أتعرف ؟ أن الفن مرتبط فى الواقع ابتداء ومآلا بهذه البيئات.

إذا كان الفنان يستقى موضوعاته من البيئات الشعبية، أفلا يجدر

أن يرسم لأولاد البلد؟ عندما كنت صغيرًا شاهدت بجوار منزلنا فى حى الجمرك دكان خطاط ورسام.. وكان هذا الفنان الشعبى يزين عربات يد بشتى الزخارف الملونة تلوينًا بهيجًا صارخًا. هتفت لجدى: مع هذا الرجل أريد أن أعمل.

والحق أن أعمال هذا الفنان السكندرى الذى يحادثنا تنطوى على استمدادات زخرفية عديدة من البيئات الشعبية بألوانها الحوشية. ولكن هذه الزخارف التى يودعها لوحاته تمر من خلال نفسية شديدة الحساسية، بالغة التعقيد، مفرطة الذاتية، فتبدو فى النهاية متطبعة بنفسية صاحبها، التى لا يهدأ لها قرار، حتى إنك لتحتاج فى كثير من الأحيان إلى معارف سيكولوجية كثيرة كى تسبر أغوار ذلك الفنان.

يقول لى الفنان عصمت عبدالحليم الذى يحب أن يوقع على لوحاته باسم «داوستاشى» وهو اسم جد من أجداده البعيدين: لا تستطيع أن تتصور الألم والثورة واللهفة إلى الخلاص التى تنتابنى وأنا أنكب على لوحة من لوحاتى.. الخامات لا تعنينى.. بأبسط الخامات أرسم.. بالفلوماستر، بالشمع، بالزيت. لا تشكل الخامة أى مشكلة بالنسبة لفنى. إنما المعاناة هى أن أفرغ ما فى صدرى. ترى هل سيأتى الوقت الذى سيكون لدم الفنان المنسكب على أوراقه قيمة؟

البهجورى شاعر الحياة اليومية

١

نقطة انطلاق جورج البهجورى لحظة واقع عابرة تصعد إلى عمل أكثر دوامًا وبقاءً، وذلك دون أن يفقد العمل حرارة البداية، وزخم الحوارى والغرف الضيقة والأتوبيسات المكتظة.

ويمكننا القول أن أعمال البهجورى منذ عام ١٩٥٥ قد تطورت من الألوان البنية القاتمة التى تتكتم فيها أنفاس الضوء إلى مرحلة يلغي اللون الأبيض فيها أجزاء كثيرة من المنظر، من القتامة القاصمة إذن إلى الوضاءة القاصمة أيضًا.. ثم تعود الإشكال - وأغلبها إنسانية - فتغزو سطح اللوحة لتحقق توازنًا من جديد - تشغله دون أن تزحمه مثلما كانت تزحمه فيما مضى.

كل من لوحات البهجورى تقول شيئًا، ويكاد يكون هذا الشيء واضحاً لا مواربة فيه ولا التواء.. إنه سهل وممتع حقًا.. شيء.. فيه من رثاثة كل يوم، ولكن هذه الرثاثة ترتفع فى لوحات البهجورى إلى مستوى الشعر، بفضل تلك اللمسة الإنسانية الأريبة التى تذكرنا

بالمصور الفرنسى الكبير هونوريه دومييه. ولعل أصدق مثال على ذلك تلك المرأة التى تطل فى إحدى لوحات البهجورى من نافذة غرفتها القاتمة وقد نشرت على قاعدة الشباك فرش السرير، ومضت متكئة عليه تنظر إلى الطريق.. وتلك الزحمة اليومية على سلم الأتوبيس وفى جوفه حيث يتحول الزحام فى لوحة أخرى للبهجورى إلى مشهد من جحيم الشاعر دانتى.. ثم تلك الخادمة الطفلة التى جلست على بلاط المطبخ مربع الأشكال. وأسندت ظهرها إلى الثلاجة الكهربائية البيضاء الضخمة. إنها تحكى الكثير بلا كلمات.

على أن «الإنشاد الجماعى»، لا يلبث أن يسكت، ويبدأ «العزف المنفرد» فى رسوم الأفراد، حيث تتجلى كل الطاقة التى يمتلكها الفنان من دقة الملاحظة وطلاوة التعبير الفورى. فتبدو تصاوير الأشخاص أكثر حيوية من الأشخاص ذاتها، بفضل القدرة على التلخيص والتركيز دون تقيد بالقوالب التشريحية الجامدة. إن المصور هنا يتغلغل إلى أعماق الشخصية التى يرسمها ويلتقط ما يميزها حقًا.. سواء من لفتة أو إيماءة، أو نظرة أو طريقة جلوس أو حديث أو إمساك بفنجال القهوة.. بذلك تفصح عن طابعها الحق.. الذى يروح سواه ويبقى هو.

«خالتى أم الشهيد»، لوحة لا تنسى.. ذلك الجسد الجرم المتسربل فى السواد.. جالس فى رشوق ورسوخ.. لم تهز منه المحنة

شيئًا.. الوجه على الرغم من أنه وجه مسن خال من الوسامة، فإنه يشع بإيمان وصلابة، وعلى طيات الثوب الأسود استراحت اليدان الخشنتان الخيرتان.

إن جورج البهجورى فى هذه البورتريهات السريعة الأداء، القوية التعبير، وفورة الألوان على أى حال، يرقى إلى مصاف التعبيريين الكبار لوتريك، وسوتين، وارووه، وكوكوشكا.

٢

وتطالعنا لوحات جورج البهجورى بنبض مصرى صميم. إنها عجنت من طينة مصرية خالصة.. بنيات رمسيس يونان، وشعبيات عبد الهادى الجزار، (قارن طبق الفول للبهجورى، والجوع للجزار)، وبورتريهات الفيوم، وعيون الفرعونيات والقبطيات النجلاء، والشخوص النحيلة السمراء التى تطالعك بشتى الأسئلة وتستفسر منك عن شتى الإجابات.. شخوص تبقى برغم كل قوى الحذف التى تسيطر على حيز اللوحة.. وجموع تتكتل فى مواجهة الخطر وتتدفق مثل طوفان يكاد يكسر الاطر.

ولن تجد فى تاريخ الفن المصرى الحديث لوحات أكثر إنسانية ودفئًا وبأقل صنعة ممكنة مثلما تجده فى لوحات البهجورى عن «الأطفال» و «أولاد الحارة». ولا ننسى لوحته الحلوة العميقة إلى

أقصى درجات الحلاوة والعمق، لوحة الطفل الذى يجلس على أرض بلكونة ويدلى من قوائم الدرابزين القديمة «ساقيه» العاريتين وقدميه الحافيتين، ويطل إلى الحارة.

وقد ولد جورج البهجورى مصورًا كاريكاتيريًا، يلتقط رسومه من الحياة اليومية، ولكنه يحول المنظر العادى إلى سؤال أعمق من مجرد اللفتة العابرة الذكية.. إنه فى الواقع مصور كاريكاتير مأساوى.. ولننظر إلى أولئك الذين انكبوا على موتور السيارة العطلانة يصلحونه.. إنهم لا يعثرون على الخلل.. أهو فى الآلة.. أم في العجلات.. أم هو فيهم هم أنفسهم؟!

كما لا يسعنا أن نبتسم إزاء ذلك المستحم الذى بقى فى الماء غطساً.. ثم لا نلبث أن نتساءل، أهو يبحث عن المتعة حقًا أم هو يبحث بين الأمواج عن نفسه؟

إن جورج البهجورى ليس - فحسب - بالبساطة الرائعة التى يبدو عليها فنه. إنه أعمق من ذلك بكثير.. إنه جعبة حافلة بالتساؤلات والأسرار التى تتسلل إلى ما هو أبعد من مجرد عين المتفرج، بل وإلى ما هو أبعد من عقله أيضًا.

ترى، ماذا ستفعل الغربة والسفر بفنه؟

صفوت عباس ورومانتيكية القبح

فى تطوره الفنى تخلى الفنان صفوت عباس عن «الحذاقة» فى صنع لوحاته، وهى صفة تلازم الفنان فى بداية حياته، وكنا نجد الشخوص الإنسانية التى بدأ بها صفوت عباس مسيرته الفنية منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٩. تصاغ فى أشكال بها قدر من المبالغة تحررت منها فرشاته مع الوقت بعد أن سيطر على وسائله. فنجد لوحاته الأخيرة تتصف بتحرر قد يبدو للعين غير المدربة أنه «بساطة سهلة» ولكنه فى الواقع «السهل الممتنع».

فإذا حاولنا أن نصنف لوحات صفوت عباس، وجدنا أنه لا يطرق إلا موضوعًا واحدًا هو «الإنسان» فلا نجد فى أعماله «مناظر طبيعية»، ولا «طبيعية صامتة» ولا «تجريديات» ولا «زخرفيات» وهو لا يرسم إلا «لوحات زيتية» يعالج فيها «موضوع الإنسان» من «وجه وجسد وعلاقات» فأعماله تنقسم إلى لوحات تصور وجوهًا إنسانية ولوحات تصور أجسامًا إنسانية، وبعض لوحاته الحديثة تصور علاقات إنسانية.

وفى لوحات الأجساد لا يصور صفوت الجسد الإنسانى من زاوية الجمال أو الرشاقة أو الإغراء الجنسى. بل هو يصور فحسب «الجسد الإنسانى الممتهن» الجسد المتهدل المتغضن المتخثر، الجسد الذى خلف عليه القرن العشرون بصماته منذ «هيروشيما» بل وأيضًا من قبلها. وقد بعد صفوت عباس بذلك عن «الكلاسيكية» قديمها وحديثها، واستفاد من دروس فان جوخ، ولوتريك و«التعبيريين» من بعدهما. فقد يكون فى الدمامة من الصدق أكثر بكثير مما فى «الوسامة».

وبهذا تستقيم النظرة إلى «الجمال» ويصبح مفهومًا إنسانيًا يحذر أن ننخدع بمساحيق العصر وبهارجه. فكم من ابتسامات كريهة وراء الشفاة المصبوغة، وكم من نوايا خبيثة فى العيون المزججة.

.. وكلمة «الدراما» كلمة لصيقة بأعمال صفوت عباس. وبخاصة لوحات الوجوه. والوجوه التى يرسمها «وجوه تعبيرية» يحاول فيها الفنان من جديد أن يقصى «السطح المبهرج»، كى يبين كم فى النفس الداخلية من صراعات وتمزقات وبراكين، وهى وجوه لم ترسم كى تبدو جميلة للوهلة الأولى. ولكن الجمال فيها يأتى بطريقة غير مباشرة. وذلك من خلال الأثر الذى تتركه هذه الوجوه التى تنضح بالمعاناة فى نفس المتفرج. فهو عندما يقف أمام وجوه صفوت عباس، يسرى فيه رويدًا رويدًا إحساس يظل يطارده حتى بعد أن يبتعد عنها. وهذا الأثر هو الذى نسميه «بالجمال الفنى»، الذى قد يكون منبعه

الدمامة. وقد رأينا مثلاً له عندما رسم رسم بيكاسو «امرأة عوراء» بمعنى أن الفنان قد يجد فى المكنون الإنسانى للوجه، ما يرقى به إلى مستوى جمالى، قد لا يوجد فى الوجوه الأنيقة المضمخة بالعطور، المزوقة بأفانين الميكياج.

وإذا ربطنا صور الوجوه بالأجساد الممتهنة لدى صفوت عباس، أمكننا أن نسمى تلك الوجوه «الوجوه المعذبة»، وهى امتداد وتكملة للأجساد الممتهنة التى رأيناها.

بقى فى النهاية أن نتحدث عن اللوحات التى تتضمن إيماءات لعلاقة إنسانية. وهذه تشحذ التفكير لتأمل التطور الذى يسير إليه صفوت عباس. إنها علاقات بين شخوص بشرية مشوبة بمسحة سيريالية تنقلنا إلى عالم بشرى ولا بشرى معًا. يبتدع فيه الفنان كائنًا لا نعرف على وجه التحديد ما إذا كان رجلاً أو امرأة، إنه جسد إنسانى. نبت فى مكان كتفه اليسرى نوع من الأجنحة أو المخالب أو الدروع. المبهمة. وقمة هذه المرحلة تتمثل فى لوحة يسميها «الفارس» وفيها يتبلور جماع ما وصل إليه الفنان من خبرات سواء فى لوحات الأجساد أو لوحات الوجوه. الألوان قاتمة. ولكنها تثير فى النفس الإحساس بالصراع. وبدرعه سينزل هذا الفارس المغلف بالغموض إلى الأرض ليقتص للأجساد الممتهنة، والنفوس المعذبة. لقد غمس صفوت عباس لوحته فى ضبابية توحى ولا تفصح. وهذا ما يجعلها مقبولة من القلب والعين والعقل معًا.

عز الدين نجيب واللعبة

البطة نوسة لعبة خشبية محلاة ببعض الأوراق الملونة، تسير على عجلات صغيرة. لعبة عادية متواضعة، يلعب بها أولادنا الذين لا يستطيعون الحصول على العرائس الأنيقة، والعربات التى تجرى بالزنبرك، والآن بالبطارية، وكل تلك اللعب الموحية المصقولة المصنوعة فى مصانع بلاد أخرى، تولى الأطفال اهتمامًا خاصًا، فتقدم، ضم اللعبة الأنيقة، ولكن البطة نوسة، التى صورها عز الدين نجيب فى لوحتين باكرتين من أعماله هى لعبة مصرية صميمة.. وبرغم خشونة صنعها فإنها مخلوق إنسانى بليغ التعبير ينفذ إلى القلب سريعًا فتحبه وتتعاطف معه.. وعندما تقع البطة نوسة على الأرض جانحة على جنبها، نحس كما لو كنا نحن الذين كبونا ووقعنا، وتكاد تحس بأن عليك أن تقترب من اللوحة وتنحنى مادًا يديك إلى نوسة تقيلها من عثرتها.. وعندما نرى البطة الحبيبة فى لوحة عز الدين نجيب الثانية تسير مختالة بجناحيها الورقيين وتنظر بعينيها نظرة جانبية إلى الشمس العالية الحمراء.. تكاد تحس كم هو طموح مشاعر هذا المخلوق الذى ليس مجرد لعبة يلهو بها طفل، بل هو أيضًا رمز

اجتماعى حافل بالمعانى والأحاسيس.

وعندما تسأل عز الدين نجيب عمن تكون نوسة هذه؟ يقول لك وقد لمع الحب فى عينيه إنها ابنتى الصغيرة نسرين.. إن لعبة الطفل هذه التى استخدمها الفنان كطبيعة صامتة للوحتيه المذكورتين، تدعونا أن نطالب بأن يواصل الفنان بحثه عن أشياء أخرى صغيرة تكبر دلالتها كثيرًا بفضل لمسة الفن والقدرة على التأمل.

مصورات فى عام المرأة

معرض تاريخى كبير أقيم عام ١٩٧٥ بمناسبة السنة الدولية للمرأة فى قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى، هو معرض «عشر فنانات مصريات فى نصف قرن». وعلى حوائط القاعة الرحيبة ازدهت لوحات مرجريت نخلة، وعفت ناجى، وخديجة رياض، وتحية حليم، وزينب عبدالحميد، وأنجى أفلاطون، وجاذبية سرى، ومريم عبد العليم، وآمال معتوق، وليلى عزت.

وتضفى أعمال تحية حليم على المعرض أهمية فائقة. فهى فنانة تنتقل أعمالها بسرعة من مرسمها إلى مقتنى لوحاتها العديدين فى مصر والخارج، حتى لا يكاد المتفرج المصرى يرى أهم أعمال هذه الفنانة الكبيرة حقًّا. وقد كانت فرصة ممتازة لهواة اللوحات أن شاهدوا لوحتين كبيرتين من أعمالها تفضل مقتنوها بإعارتها لمناسبة المعرض، هما «زواج بالنوبة» (١٩٦٢)، و«هذه الأرض لنا» (١٩٦٩).. سيمفونيتان تحقق لهما ما فى أعمال الفراعنة من رفعة ووقار، حتى عندما تصور مجرد مناظر من الحياة العادية.

ويقف المتفرج طويلاً أمام لوحة «زواج بالنوبة»، وما تسجله من

طقوس يومية نبيلة. الحركات والإيماءات تترجم حسًّا أخلاقيًّا متأصلاً، هو ذلك التراث الإنسانى الذى تلقاه العالم كله من المصرى القديم. فى اللوحة تطالعنا الزوجة الشابة تؤدى لأم زوجها واجب الاحترام على حين تمنحها الأم بركتها ورضاءها بها زوجة لابنها. بهذا تكتمل للبنيان التشكيلى قيمة إنسانية تناقصت إلى حد خطير فى أعمالنا الفنية الحديثة.

كما أتاح لنا المعرض فرصة الالتقاء ببعض أعمال تحية حليم الأولى فى مرحلتها التعبيرية الاجتماعية، النابضة بالاحتجاج الصارخ ضد استغلال الإنسان والحدار قيمته، ونرى ذلك فى لوحتيها «الجوع»، و«الصيادين» (١٩٥٣) وتذكرنا لوحتها «حريق القاهرة» (١٩٥٢) المعروضة فى المعرض بسلسلة من لوحاتها نضحت بانحيازها إلى الحركات الجماهيرية ضد العدوان. أما لوحتها «يوسف وزليخة» (١٩٥٤)، ففيها الجسد دمامة ممجوجة مهما بذل من إغراء وإثارة.

وهكذا أمكن للمعرض أن يومئ إلى خيط أساسى فى تطور فن تحية حليم، هو التغنى بالقيم الإنسانية فى إطار من الوقار اللونى والرصانة التعبيرية والمفاهيم المصرية الخالصة، مع تصعيد كل ذلك إلى تكوينات تتعدى اللحظة الحاضرة كى تصبح ترانيم على مر السنين باقية.

كما أمكن للمعرض أيضًا أن يفصح عن السمات الرئيسية لتطور

فن أنجى أفلاطون. فبعد أن كانت ألوانها قاتمة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاءة متزايدة، واكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

كانت ألوان أنجى أفلاطون الأولى صماء معتمة لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها.. ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان. «زغللة» ظلت تداعب العين وتصدها فى الوقت ذاته عن النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج. كيف؟ بأن تستقبل العين موجات الزغاريد اللونية الوافدة إليها من سطح اللوحة المنغم بألوان متأججة. وقد أكسبت خطوطها الملونة سطوح لوحاتها إحساسًا لمسيًا كسر من رومانسية الموضوع. وتناسب مع شخوصها من أمثال راكبى المعدية والعاملات فى الحقل، كما أكسبت لوحاتها حيوية متدفقة فتبدو اللوحة متجددة لا يهدأ لها قرار أبدًا. كما أن البشر فى أعمالها يلتحمون تحت تأثير هذا الأسلوب بالطبيعة من حولهم. ويصبح البشر والطبيعة صنوين تشكيليين، يصبان فى بعضهما بعضًا، ويتلاقيان ويتجاوبان فى كل متلاحم النسيج، شاد، غنى الإيقاعات، بهيج.

ومادمنا نتكلم عن النسيج فلا يغيب عن بالنا الاهتمام الذى توليه أنجى أفلاطون للخيوط التى تغزل بها لوحاتها، وذلك ما إن خرجت

من مرحلتها التعبيرية المعتمة ذات السطوح الصماء. فنجد نسيج لوحتها يواكب حروف الخط العربى والخيامية والزخرفة الإسلامية، فيتألف من نقط تستطيل كما قلنا إلى خطوط لونية متماوجة متعرجة متلوية، تحدث ذلك الجيشان الفانجوجى - نسبة إلى فان جوج - فى تكويناتها. ولا تكون هذه البقع والخطوط فى لون المنظر الطبيعى الأصلى، بل تعمد إلى تصعيد الإحساس بالسخونة التى فى الجو، والحيوية التى تتدفق فى عمال الحقل، فإن أنجى أفلاطون تتعدى الانشغال الانطباعى الأول إلى مرحلة وحشية تقترب فيها الفنانة المصرية من ديرين، وفلامينك، وماتيس، مع احتفاظها بشخصية متفردة لا تخطئها العين.

وتغمس أنجى أفلاطون لوحاتها فى طبيعة مصر، فكلها تزدهى بالجبل فى الصعيد، وحقول القصب والقطن (الذهب الأبيض)، والذرة والبرسيم والكركديه واللوف، وبساتين الموز والبرتقال والخوخ. وفى هذه الجنة الأرضية من الزرع والشجر نصبت فيها النخيل ملكات متوجة. وهى فى لوحات أنجى أفلاطون تارة مع غيرها، وتارة مع الجبل، وتارة هى اللوحة كلها (الغروب فى أسوان)، وتارة تكون اللوحة «بورتريه نخلة»، ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها. وهذا الحب الغامر للنخلة ارتباط حياة بالرمز العريق لمصر المقدسة.

أما أعمال ليلى عزت، فإنها ذات حيوية طفل شق لا يهدأ له

قرار. أعمال شحنت بحركية فائقة، تجسدت فى تصاويرها للحصان العربى فى جموحه وانطلاقه.. ما من لوحة تتصف بالسكونية حتى الجسم الأنثوى الذى يفترض أن يصور ما فيه من مفاتن تصوره ليلى عزت فى لوحات باكرة على أنه طاقة من الانفعالات العنيفة. وتمضى هذه الطاقة من الانفعالات والتدفق التعبيرى إلى مناظر طبيعية تبين فيها الشمس كدوامة أتونية تنسحق تحت وطأتها التفاصيل اليومية العابرة.

وكان من الطبيعى أن تجد هذه التأججية فى «أسلوب التصوير الحركى» متنفسًا لها، فعمدت ليلى عزت إلى التخلى عن ضربات السكين والفرشاة العريضة، ولجأت إلى تقطير اللون فى خيوط تتحرك على سطح اللوحة تاركة أشكالا بدت تفقد عنفها القديم لتكتسى رشاقة انسيابية. وهكذا اتجهت حركية ليلى عزت من «عنف التعبير» إلى «رشاقة التعبير».

على أن تطور ليلى عزت - كما بدا من أعمالها بمعرض الاتحاد الاشتراكى لعشر فنانات - ينم عن سؤال يضطرم فى أعماقها. ما هو السبيل الجديد الذى ستقودنى إليه أعمالى؟ ونحن نسأل بدورنا الفنانة: هل ستتخلين تمامًا عن امتلاء مرحلتك الأولى من أجل وهميات مرحلتك التالية؟

أما أعمال آمال معتوق، فتنم أيضًا عن قدرات فنية كبيرة.

وتتمثل على الأخص فى قدرتها على الترجمة بالصورة التشكيلية عن الحقائق الواقعية والإنسانية ترجمة شعرية. كما يتجلى فى أعمال آمال معتوق اهتمام بالأساطير الرومانية والإغريقية. مثلما بدا فى لوحتيها «اغتصاب أوربا» ١٩٦٣، و«ليدا والبجعة» ١٩٦٢، وهما أسطورتان تحكيان عن مباذل الإله زيوس فى غرامياته ببنات الأرض.

وربما بإمكاننا أن نقول لآمال معتوق - طالما بدا اهتمامها بالأجواء الأسطورية - إنها ستصبح أكثر ثراء وأصالة لو سعت إلى عالم الأساطير الفرعونية والعربية.

ويدعونا ما اتجهت إليه الفنانتان الشابتان ليلى عزت، وآمال معتوق من الانفتاح على تجارب عصرية حديثة أن نشير إلى ذلك الاهتمام الذى أولته من ناحيتها فنانة طليعية، هى خديجة رياض للتجربة التجريدية متوصلة إلى لوحة «النوم» ١٩٧٤، التى لا يفارق تأثيرها الذهن سريعًا.

البحر والأسطورة ودراما الإنسان
(عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة)

الخطوات الأولى :

يعتبر فنانو الإسكندرية الثلاثة عادل المصرى، وأحمد عزمى، وفاروق شحاته، منذ خطواتهم الأولى نماذج ناضجة لما تسهم به القريحة المصرية فى مجال « الحركة التعبيرية » وهى حركة من أغنى الحركات الفنية فى العالم، وبرغم قدمها فهى دائبة الاستمرار والتجدد لأنها فى الواقع إنما تعبر عن حاجة ملحة فى أعماق النفس البشرية.

ولد فنانو الإسكندرية الثلاثة فى تواريخ متقاربة، فقد ولد كل من عادل المصرى، وفاروق شحاته عام ١٩٣٨، أما أحمد عزمى فقد ولد عام ١٩٤٠، وقد درس ثلاثتهم بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتخرجوا منها بمرتبة الامتياز عام ١٩٦٢، وعملوا بها معيدين منذ تخرجهم.

ويقولون فى كاتالوج معرضهم المشترك الذى أقيم بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق بالقاهرة فى فبراير ١٩٦٩.

« التقينا معًا فى ميدان الفن منذ عشر سنوات (عام ١٩٥٨). . . . ومن الواضح أن لكل منا تجربته التشكيلية الخاصة، ولكن الهدف واحد. . واختار كل منا منهجًا يسير عليه وكان منهجنا نابعًا من صميم إحساسنا بإنسانيتنا وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة. . ».

عالم التصوف والدين:

ويبدو المصور عادل المصرى ذا حس دينى مرهف، وترفرف صوفيته على إنتاجه التشكيلى. . إنه يحب الصمت والتغلغل إلى الأعماق الإنسانية. . وعندما يصور الحيوان من ثور وحصان وعنزة، فهو يصوره بعشق الإنسان البدائى. . ذلك الإنسان الذى ملأ جدران كهوفه بصور الحيوان الذى يحيا طوال النهار مطاردًا قانصاً له، يدين له بغذائه ودفئه وأدواته وسلاحه وزينته. . ثم صار يرسمه فى خطوط واثقة مبسطة على جدران الأغوار السحيقة من كهوفه حتى يطرد من حوله الوحشة، ويجد فى كنفها الأمن والحماية من ظلمات المجهول.

ويبدو تأثر عادل المصرى بالفنون البدائية أيضًا فى الوقار اللونى الذى يلتزمه فى لوحاته، فألوانه البنية والرمادية المحلاة بالأصفر والأحمر والأسود، ميالة على أى حال إلى القتامة، برغم أنها ألوان دافئة. وهو يهتم باللون وليس بالضوء. . ففى أعماله تركيز على الضوء النابع من العناصر أكثر من التركيز على الضوء الساقط عليها من الخارج.

ويبدو فى لوحات عادل المصرى وفرة فى الموضوعات، فهو يطرق البورتريه (بورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٤، وبورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٨، وبورتريه زيت ١٩٦٧، وبورتريه امرأة زيت عام ١٩٦٥، وبورتريه بنت الليل زيت عام ١٩٦٣)، والدينيات (بورتريه يوحنا - زيت ١٩٦٧، والمسيح زيت عام ١٩٦٨، والمسيح الأسود زيت ١٩٦٨)، والطبيعة الصامتة (طبيعة صامتة خامات ١٩٦٧)، والمناظر الطبيعية (الأرض زيت ١٩٦٥) والحيوان (الثور الجريح زيت ١٩٦٠، وثور زيت ١٩٦٨، وثور أصباغ ١٩٦٤، وعنزة دراسة زيت ١٩٦٨، والحصان الأحمر زيت ١٩٦٨)، والموضوعات الإنسانية بصفة عامة (القيد زيت ١٩٦٨، ومأساة الإنسانية زيت ١٩٦٨، وحنين زيت ١٩٦٨ وألم زيت ١٩٦٨، وانحراف زيت ١٩٦٨)، والجسم العارى (عريان دراسة أصباغ وزيت عام ١٩٦٤)، على أنه أيا كان إسهام عادل المصرى فى هذه الموضوعات التى طرقها كثيرون غيره من قبل فإنه لا يبدو أصيلاً وجديدًا بقدر ما يبدو عندما يختار موضوعًا من صميم حياة أهل البحر، ليستخلص منه أعمالاً فنية جديرة بالاحترام. إن عادل المصرى كفنان سكندرى يتجلى على الأخص فى «موضوع الصيادين»، وهو يعالجه بنزعته الصوفية والمأساوية فيحدثنا من خلال ألوان داكنة ضبابية إلى حد ما عن التصاق الصياد بقاربه وحياته فيه، بحيث ينغلق العالم عليه وتصير هذه الأخشاب النخرة السوداء، هى عالمه كله.. وفى النهاية قد

يكون فى هذا القارب هلاكه، بل وقبره أيضًا.

إن لوحات مثل «الصياد وقاربه» (زيت ١٩٦٣)، و«الطائر والمراكب» (زيت ١٩٦٧) هو ما يمكن أن يقدمه فنان سكندرى يبحث بكد وإخلاص عن موضوع يتفرد به.

عالم الأحلام والأساطير:

ومع لوحات أحمد عزمى ندخل إلى عالم الأحلام والأساطير. كل شىء، حتى مظاهر الحياة اليومية، يكتسى بطابع الحلم الرائق، ويتشرب بألوانه المنسابة. وترقى التكوينات إلى مرتبة الإيحاء بما هو أعمق من الأحاسيس الوقتية، وأبعد من الأفكار العابرة، وتطل اللوحة لا كمجموعة من الملاحظات الدقيقة، بل كشحنة من ذبذبات الروح الشفافة.

ويبدو الحلم على الأخص فى المعالجة اللونية، فكل اللوحات تعطى إيقاعًا وذبذبة، وتذكرنا حركة اللون بقماش الشوادر الشعبى. كما يبدو فى إلغاء القوانين الطبيعية فيصبح المخلوق الذى يصنعه الفنان أثيريًا ينفتح على العناصر الأخرى فى الوجود الذى يتحرك فيه، فلا يحول الجسد من أن تبدو البيوت والتلال والشجر من خلفه وذلك بفضل شفافية ذلك الجسم الذى يبدو بللونيًا إلى حد كبير، ورافضًا لقانون الجاذبية الأرضية، فيكون مع ما حوله نوعًا من الترابط والحركة. ويتحقق ذلك جزئيًا أيضًا بالشكل الدائرى غير الكامل

المتمثل فى الأقواس وعلاقاتها بعضها ببعض. وتتداخل عناصر المنظور فى سيمفونية من التلاقى بين الجو والطائر والمخلوق الإنسانى والبيوت والجواد والشجر، مما يجعل الأبعاد الواقعية قليلة القيمة، كما يصبح البعد الزمنى على الأخص غير موجود.

ويستخدم أحمد عزمى خطوطًا مرنة غير متصارعة أساسًا، وليس فى أجسامه زوايا حادة على الإطلاق. وليس للتحديد الخارجى للشكل قيمة عنده فى حين تبدو حركة الخط مهمة. فاليد قد تبدأ بسمك وتنتهى بسمك آخر. ويستفيد المصور الشاب فى بناء أسلوبه بتتابع الوحدات الزخرفية التى عرفها الفن الإسلامى. ويستفيد بالنسيج القبطى على الأخص فى إلغاء البعد الثالث والارتكان إلى أسلوب التسطيح، مما يوصل إلى الإيحاء بأن اللوحة إنما هى نسيج سجاد، كما فى لوحته «صندوق الدنيا» سنة ١٩٦٦.. والبعد الثالث فى رأى أحمد عزمى يضعف من التصميم المطلوب، لأن التصميم الذى يريده هو «تصميم بنائى» ولس للأشكال من قيمة جمالية إلا فى خدمة التصميم فحسب، فالباب الذى فى لوحة «صندوق الدنيا» لا يمثل دخولاً إلى المشهد أو خروجًا منه، ولا يحقق بعدًا ثالثًا بل هو فى التحامه بالمقدمة يحقق التناسق للمجموع.

ويتلاشى الواقع فى لوحات أحمد عزمى مع بقائه غلالة رقيقة تتشح بها الأساطير. وهى أساطير تحكى عن الرجل والمرأة، عن

الصد والود، التمنع والاقبال، عن العاشق الجسور يخطف فتاة الأحلام، عن «الصياد وعروس البحر»، عن الفارس والجواد، عن «الفتاة والطائر»، و«غزالات القمر»، عن «السانتور»، ذلك الحيوان الخرافى الذى نصفه إنسان، يخرج من البحر يسبى حسان الشاطئ بقوة عضلاته وفورة رجولته. فى لوحة «الصياد وعروس البحر»، يتمثل التكوين فى شكل إنسانى طولى هو الصياد فى قاربه وشكل إنسانى عرضى هو عروس البحر فى أسفل القارب، وهى تدعو الصياد إلى أن ينضم إليها ويلحق بها، وهو يتردد بين إغراء المرأة الساحرة وبين عياله وزوجه، فيبدو الكرب والصراع فى نظرته، وهو يجذب شبكته فى حين يهمس فى أذنيه الصوت الفضى، صوت الجنية خانقة البحارة والصيادين، ممزقة الشباك محطمة القوارب والآمال، الباكية عند الصخور تنشد الحب وحرارة القبل، ويعلو غناؤها الشجى فى الليالى المقمرة وتلمع جدائلها الذهبية فى ضوء النجوم.

وصورة المرأة عند أحمد عزمى مستمدة من حصيلة ذكريات. فهى ليست امرأة واقعية من لحم ودم مثل عاريات محمود سعيد، بل إن فى الشكل تحويرًا واضحًا يقصى كل خلفية جنسية أو حسية ولا يستبق إلا إيحاء بالليونة والخفة برغم الامتلاء الظاهر. وفى الوجوه مسحة من «الفن القبطى»، وإذا قيل إنها وجوه رومانية وبطلسية عرفتها الإسكندرية عبر تاريخها، فيجب ألا ننسى أن الفنين الرومانى والبطلسى فى مصر تأثر وتشرب بالفن القبطى كثيرًا.

يقول الفنان أحمد عزمى فى صدد معالجته للأسطورة أنه يحاول أن يجعل منها تشكيلاً وليس أدبًا حتى لا يخرج عن مجاله كمصور لغته الخطوط والألوان وليست العبارات والكلمات، إلا أن انسيابية اللحن وانتظام الإيقاع الشعرى، وطلاوة الأحدوثة، هى أمور تلمسها بيسر خلف «اللغة التشكيلية» التى يلتزمها المصور الشاب.

نحو الموضوع العالمى الشامل:

أما عند فاروق شحاته، فنلتقى بالموضوع العالمى الإنسانى بشكل شامل: الجوع، الموت، الحب والعذاب، التحطيم والقتل.

وفاروق شحاتة من أبرز فنانى الحفر، وقد مارس بنجاح الطباعة على الخشب الأبيض والأسود والطباعة الملونة، وطباعة الليتوجراف والأوفست والمونوتيب، وكلها خامات لها تكنيك يقبل عليه فاروق شحاته ويطوعه فى خدمة الصورة، وهو يميل إلى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة حتى تأتى الرؤية شاملة وأخاذة.

وكثير من أعماله حازت على جوائز عالمية، عرض فى بينالى إسكندرية من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦، وفى بينالى باريس وأوديسا وموسكو وروما من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وقد رشح لتمثيل الجمهورية العربية المتحدة فى بينالى فينيسيا سنة ١٩٧٠. وله مقتنيات فى متحف باريس للحفر وهو متحف يضم أعمالاً لجميع مصورى الحفر فى العالم، ويعتبر مكتبة متخصصة فى هذا الفرع من الفن. كما حازت أعمال فاروق

شحاته على شهادات تقديرية فى كثير من المعارض الدولية، ومنها الشهادة التقديرية التى منحت له فى معرض الشباب فى صوفيا سنة ١٩٦٨.

وكان تعليق الصحافة عن معروضاته فى موسكو أنها أعمال فيها تجسيم لمحنة الإنسان المعاصر تجسيماً بلغ قمة الدراما وعنفوانها. كما أشارت الصحافة الإسبانية إلى أعماله بشكل ملحوظ عندما عرض مجموعته عن السد العالى فى مدريد وغرناطة ما بين عامى ٦٦ و١٩٦٧.

ولا شك أن الدراما صفة ملفتة للأنظار أينما عرضت لوحات فاروق شحاته فهو لا يهتم بالشكل المظهرى للإنسان - بلحمه وزيه وزينته بل هو يخوض فى أسرار النفس البشرية، ويقف بجانب كل إنسان سحقته بعنف الظروف الاجتماعية والنفسية. ويلجأ فاروق شحاتة إلى الرمز كثيرًا، ويستعين فى ذلك على الأخص بالطير والحيوان ويحمله بمضمون إنسانى زيادة فى التعبير، فنجد من طيور الليل البومة بعينيها المستديرتين ونظراتها الثابتة، وهى نذير شؤم لارتباطها بالجيف والظلمات. ومن الرموز التى استخدمها فاروق شحاتة أيضًا الغراب، والعصفور المقتول أوالجريح وقد أطبقت عليه أنياب قط شرس أو ذئب ضار، مما يثير فى النفس إحساسًا ممزقًا بسحق القوى للضعيف.

ومن الحيوانات التى يعكف فاروق شحاته على استخدام طاقاتها الرمزية الضباع والثعالب البرية والقطط غير المستأنسة ونخص بالذكر فى هذا المقام لوحاته « الطائر الجريح » سنة ١٩٦٤، وهى طباعة خشب ملون من مقتنيات متحف الفنون الجميلة بوزارة الثقافة و« الطيور » (خشب أبيض وأسود) و« الضباع » (طباعة خشب ملون).

ولئن كان فاروق شحاتة يرقى إلى الموضوع العالمى فهو يستخدم له أحداثًا محلية. فموضوع اللاجئين مثلاً الذى صوره فاروق شحاته كثيرًا هو موضوع يستر وراءه شحنة هائلة من الألم الممض، ويحكى مأساة الإنسان أينما كان سواء فى فلسطين أو فيتنام أو الكونغو. ومن لوحاته البارزة فى هذا الموضوع « القضية » (طباعة خشب أبيض وأسود)، و« طفلة من القدس » (طباعة خشب أبيض وأسود) و« نظرة إلى الوطن السليب »، (طباعة ليتوغراف)، و« الصرخة » (طباعة خشب أبيض وأسود)، و« لاجئة » (طباعة ليتوغراف وهى من مقتنيات متحف باريس).

ودراما فاروق شحاتة أقرب إلى أن تكون دراما صامتة، فهى تتجلى فى النظرات النفاذة المتهمة والشفاة المزمومة والتجاعيد التى تغطى الوجنات الشاحبة والأذرع المعروقة، والأصابع المتقلصة فى إصرار وعناد من وراء الأسلاك والقضبان والأسنان المكزوزة فى شراسة أو ألم، وذلك كله فى شكل سكونى يتحاشى النبرة الخطابية والحركات

المسرحية التي تؤدي بالعمل الفني إلى الميلودراما. ونخص بالذكر في هذا المقام لوحته «الليل الطويل» سنة٦٦، طباعة لبتوغراف، «والأم» سنة٦٦، وهي من مقتنيات متحف باريس. ويتأكد الصراع على الأخص عند فاروق شحاته من خلال التضاد بين الأبيض والأسود والغوامق من الأخضر والبني والأزرق.

الوجوه غارقة في حزن مأساوى، تغلى وراء قسماتها مراجل غضب وازدراء، ولكنها وجوه لأناس لايعترفون بهزيمة ولاتحطم، فإن الأنف والذقن والشفتين والحاجبين والتجاعيد تكسو هذه الوجوه بصلابة جرانيتية، وتعكس إرادة أصحابها الفولاذية.. إنهم وراء الأسلاك، محاصرون، فقدوا كل شيء.. المأوى والملبس والأهل.. ولكن الشيء الذى لم يفقدوه هو الإباء والعزيمة.. فمازالت تنضح من القسمات كبرياء ليس أمامها سوى الصمود.. فعندما يصل الإنسان إلى نقطة الصفر لا يبقى له إلا أن يقاوم حتى بأظافره التي ينزف من حولها الدم. ويبدو ذلك جليًّا في لوحات فاروق شحاته «من خلال الأسلاك» (طباعة مونوتيب ١٩٦٢)، «والأم» (١٩٦٦)، و«وجه من وراء الأسلاك» (١٩٦٥ مونوتيب ملون).

وفي خضم كل هذه المعاناة والنكبات التي حطت على الكواهل، وخضبت الوجوه، ما زال يومض بضيص من أمل فيضيء المستقبل في ظلمات الحاضر. فها هي وردة صغيرة تمد بها يدان خشنتان إلى

إنسانين وراء الأسلاك الشائكة.. وردة أوراقها من فولاذ لا يلين. رواها كل ما فى القلوب من تصميم، وما فى الصدور من رجاء وثقة بالمستقبل (لوحة عيون وزهرة - طباعة ليتوغراف) أو ها هى قطيطة صغيرة بين ذراعى امرأة لا يخلو وجهها من وسامة بدائية برغم كل العذاب والجوع والهلع الذى لوى قسماتها فزاغت نظراتها واتسع محجراها ، وتقوس منكباها ، واخشوشنت بشرتها ووجنتاها.. ولكن القمر ما زال فى الأعماق يتسلق السماء بعناء وكد.. (لوحة مواساة طباعة خشب ملون سنة ١٩٦٦).

وما زالت العينان تنظران إلى أعلى، إلى السماء فى إيمان، وعقد الذراعان على الصدر بإصرار وعزم وشجاعة (إنسانة طباعة على النحاس - متحف باريس ١٩٦٦).

وحتى الحب عندما يتناوله الفنان فاروق شحاتة فهو يغوص إلى العلاقات الحزينة والرباط الإنسانى الذى يغذيه ويدعمه الشقاء والفاقة والمحنة. ففى لوحة « المحبين » (طباعة ليتوغراف)، نلحظ وضع يد الرجل برغم خشونتها على كتف الشريكة الحبيبة، والالتصاق بين جسدى الرجل والمرأة كأنهما جسد واحد. المرأة تعاضد الرجل وتقف بجانبه تبث فيه القوة والصبر، فهى لا تطلب الحياة الرغدة والفراش الوثير والثياب الناعمة، بل هناك الحياة بكل خشونتها وفظاظتها وضراوتها تحوط بهما. ومع ذلك فهما متحدان كصخرة فى وجه العاصفة.

عالم النقاء والرطوبة والاصالة:

وإزاء لوحات فنانى الإسكندرية الثلاثة الباكرة نحس بأن ثمة عالمًا نقيًّا رطبًا أصيلا قد هبت نسائمه علينا. إن أعمال الفنان أحمد عزمى بأثيريتها وألوانها المشربة بروح البحر تجعلنا نحيا لحظات فى الإسكندرية، وكذلك عندما يعرض علينا الفنان عادل المصرى، جوانب من حياة الصيادين، وعلى الأخص مراكبهم وأسماكهم وما يحط على قواربهم من طيور نهمة صغيرة، نحس بأن الإسكندرية ليست مجرد مدينة، بل هى عالم كبير متكامل البنيان.. أما عندما نقف أمام لوحات الفنان فاروق شحاتة، فإننا نحس بأننا أمام الإنسان حقًّا.. الإنسان الذى يصرخ ويتهم ويرجو من إخوانه البشر فهمًا أكثر وحبًّا أعمق. وأن أعمال الزملاء الثلاثة يمكن أن تكمل بعضها بعضًا.

وتختفى عند فاروق شحاتة، تلك الليونة فى الخطوط التى رأيناها عند زميله أحمد عزمى. فهذا الأخير ينقلنا عبر لوحاته الأثيرية إلى عالم الحلم الرقراق حيث تنساب الصور مثل أنغام موسيقية تحملها نسمات فى سكينة الليل. أما فاروق شحاتة، فهو يقف على أرض الواقع الخشنة يخوض فى الطين والعرق والدماء. وإذا كانت خطوط أحمد عزمى قد خلت من التضاد التراجيدى، فإن خطوط فاروق شحاتة، مثل إبر الشوك وألياف الشجر وجذوع النخيل، مثل خطوات على أرض موحلة. فهو ليس مصورًا غنائيًّا مثل زميله أحمد

عزمى.. وفى هذا المقام يزداد اقــترابًا مــن زميلهما الآخــر عــادل المصرى، الذى تنبثق الضراوة التراجيدية عنده لا مـن خـطوطه، بـل من صميم الموضوع المعالج بحرارة صوفية.

ولئن كان يخشى على فاروق شحاتة، أن تتحـول أعمالـه إلى مجـرد أكلاشيهات وملصقات إعلانية إذا لم يعن باستجلاء موضوعات جديدة تتصف كسابقتها بإنسانيتها ودراميتها، فإننا نرجو من عادل المصرى وقد طرق باب عالم يتأجج بأنفاس بشر مكافحين، وينضـح بـطعم الملـح والصدأ، هو عالم الصيادين وبقواربهم وشباكهم وصـيدهم وأسمـاكهم، عواصفهم وأبنـــائهم ونســـائهم المتـــظرات عـــودتهم إلى أكواخهم على الشط، بكل أتراحهم وأفراحهم وآمـالهم وإخفـاقاتهم - فإننا نأمل أن يطيل عادل المصرى وقوفه عنـد هـذا العـالم الـواقعى الأسطورى المأساوى معًا، وأن يتخـذه مـوضوع حيـاة أو على الأقـل يتغلغل إلى أعماقه ليستخلص منه صيدًا وفـيرًا يصـلح مـادة خصـبة لأعمال كثيرة مقبلة. فإذا كان من أكبر المشاكل التى تعـترض الفنـان العثور على عالمه وشخوصه، فإن عادل المصرى قد وضع يده على كنز لا ينضب بهذا الموضوع الذى يجمع بـين العـالمية الإنســانية والمحليــة السكندرية.

وبالمثل فإن أحمد عزمى وقد اختار عالم الأسـاطير والأحـلام مـادة لفنه، فإنه يستطيع أن يثبت وجوده ويكتـسب طـابعًا مـميزًا إذا عـكف

على استجلاء الأساطير السكندرية على الأخص، فيقدم تراثًا فنيًا جديرًا بالاعتبار، وما أحوج الفنان فى هذا السيل المنهمر من الأعمال الفنية التى تطالع العالم كل يوم، بل كل لحظة - ما أحوج الفنان إلى أن ينتسب إلى موضوع مميز يلتصق به ويكرس فرشاته له.

موريس وفاسيلا فريد وثالثهما الفن

عطاء متوازن، موريس فريد يرسم الطبيعة، وفاسيلا فريد ترسم الإنسان، وكل من الطبيعة والإنسان فى أعمالهما هى مصر. وموريس فريد له قدرة فائقة، وخبرة عميقة بجو مصر، بضوء مصر، بهواء مصر، بتراب مصر، وكل ذلك يطالعنا فى بنياته ورمادياته وأخضراته. ثم فجأة لطعة من الضوء الباهر.. الأبيض!

وتلعب الشجرة دور بطولة متميز فى لوحات موريس فريد، وهى شجرة عصرية تعانى من حصار المدينة. ومن أسفلتها وأسمنتها، ومن سوء المعاملة. تفقد لونها الأخضر، وتكتسى بلون البيئة، فتصبح شجرة حجرية. أو لم نضح جميعًا هكذا فى المدينة التى تزحف علينا، وتحرب الأخضر الأصلى الذى بداخلنا؟

فى لحظات قليلة عند موريس فريد تحس بأن الهواء أصبح منعشًا فى المناظر التى اتسعت، وأفلتت من اختناقات المدينة. وعلى الأخص على شواطئ النيل، أو مشارف الصحراء، أو عند الغيطان الفسيحة.

أما عن الأسلوب فقد هضم موريس فريد أساليب مدارس فنية

عديدة، ووصل إلى أسلوب خاص به حقًا يجمع بين الانطباعية التى تنبهم فيها الحدود الفاصلة بين الأشياء فى الطبيعة، وبين التجريدية التى لا تخضع لأسر الشكل المباشر للأشياء، ولكن موريس فريد مازال مخلصًا لأهم ما حبا الله به الفنان المصور، ألا وهو العين المرهفة، والقلب المفتوح، وهل هناك ما هو أغلى من ذلك وأكثر ندرة؟!

أما فاسيلا فريد، فهى تنزل إلى أرض الواقع، وتنتقى شخوصها من البيئات اليومية الشعبية، وتتغلغل بقوة وفهم وحب إلى أعماق الإنسان المصرى، وعلى وجه التحديد المرأة المصرية، فتصور الفنانة النظرة البراقة فى عين الفتاة السمراء، ذات الشعر المجعد، وترسم التجاعيد والعينين المنطمستين فى وجه العجوز التى طحنتها مشاق الحياة وفقرها، فواجهتنا بكل ما فى الوجود الإنسانى من جلد وصبر برغم كل المتاعب.

لوحات فاسيلا تحية إلى الإنسان المصرى، ولوحات موريس تحية إلى الطبيعة المصرية.

تلقت فاسيلا دراستها فى بلغاريا، حيث ولدت عام ١٩١٥ فى صوفيا عاصمتها. وحصلت على دبلومها من أكاديمية الفنون الجميلة هناك. وبعد ذلك جاءت إلى مصر عام ١٩٣٠ لزيارة شقيقتها التى كانت عضوًا فى هيئة التمثيل الدبلوماسى لبلادها لدى مصر وقررت

البقاء فى ربوع البلاد. وقد ظلت فاسيلا حتى عام ١٩٦٢ تقيم أودها برسم البورتريهات وإعطاء الدروس فى الرسم. وقد لجأت فيما بعد إلى الألوان المائية ومضت تبحث لنفسها من خلال استعمال هذه الخامة عن شخصية متفردة.

وكان موريس فريد بدوره يسلك دروبًا مماثلة، فقد ولد فى السادس من أبريل ١٩١٧ بأخميم وتخرج من مدرسة الفنون التطبيقية بالقاهرة. وقد راح يعلم نفسه بنفسه أساليب الرسم ويكتشف لنفسه أسرار التصوير بالأحبار والريشة أول الأمر. وتأثر بسيزان والانطباعيين من قبله، ولكن صعاب الحياة ألجأته أن يقبل وظيفة رسام بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣، حيث ألحق بقسم الآثار، وظل يشغل هذه الوظيفة حتى تقاعد عام ١٩٧٧. وما كانت هذه الوظيفة لتترك له وقتًا كثيرًا لكى ينصرف إلى التصوير الذى يهواه. ولكنه مضى يمارس هوايته فى أشق الظروف وعلى الرغم من كل الصعاب.

وقد مضت ألوان فاسيلا فريد وخطوطها منذ عام ١٩٦٢ تزداد جرأة وثقة، مستفيدة من تجربتها فى تعليم الرسم للنشء فى مدرسة الليسيه بباب اللوق، فقد عاينت إلى أى مدى يستخدم هؤلاء الصغار ألوانهم وخطوطهم بطلاقة وحيوية نابعة عن قدرة أصيلة على الابتكار والإبداع. وقد أفادت فاسيلا أيضًا فى تطوير أسلوبها خبرتها السابقة فى رسم البورتريهات وإن كانت لا تعنى فى أعمالها الناضجة

بعد ذلك بإبراز أشخاص معروفين بذواتهم، بقدر ما تعنى بإبراز الشخصية المصرية، وعلى الأخص المرأة المصرية، فى بيئتها ولحظة حياتها الشعبية، وقد خلت أعمالها هذه من العاطفية السطحية لتفسح الطريق للجوهر الإنسانى العميق لأنماط تحيا فى قاع المدينة. وهكذا أولت فاسيلا على مدى تطورها الفنى اهتمامًا أكبر بقوة التعبير معلية ذلك على جمال التعبير.

وفى حين ركزت فاسيلا على الشكل الإنسانى انصرف موريس فريد إلى استجلاء الطبيعة المصرية، وإذ يذيب مقومات هذه الطبيعة فى لجة من ضوء الشمس الباهر، تنمحى التفاصيل، وتبدو الأشكال كما لو كانت تتجلى للرائى من وراء غلالات، أو سحابات من التراب. ومضى فى السبعينات إلى الإيحاء من خلال أسلوبه هذا بالأجواء ذاتها، فتشعر فى بعض لوحاته بجو الفسطاط المترب الرطب فى الصيف، وطلاوته المبهجة على شواطئ البحر الأبيض ترب دمياط. ويستعين الفنان كثيرًا بسكين الألوان لبسط طبقات دسمة من الألوان على سطح لوحته، لا يلبث أن يلجأ بعد ذلك إلى تنعيمها والتقليل من خشونتها بالفرشاة. مع بقاء الانطباع اللمسى سائدًا فى كثير من اللوحات.

ولا يرضى موريس فريد برسم لوحاته فى المرسم، بل يحمل حامله إلى الموقع الخلوى الذى يريد أن يرسم منه، وهو ينجز لوحته فى

أغلب الأحيان فى جلسة واحدة تستغرق ثلاث أو أربع ساعات. فتظل اللوحة تنبض نبض الطبيعة الحية، ولعله يحتذى فى ذلك كله بالمصور الانطباعى الإنجليزى وليام تيرنر، ولا يعود موريس فريد إلى إدخال تعديلات أو إضافات على لوحته مهما صغرت، وإن كان يحب أن يعود إلى ذات الموقع المصور كى يصوره مثنى وثلاث ورباع. ومن مواقعه المفضلة التى ينقل منها لوحاته، النيل والقلعة والفسطاط. وهو يعالج هذه الأماكن فى لوحاته بتعديل فى الإضاءة وزاوية الرؤية والإيقاعات فتبدو كل لوحة كأنها عروس ترتدى ثوب عرس جديد. والكثير من لوحاته يمكن أن يطلق عليها مناظر طبيعية لمدينة القاهرة، وعلى الأخص بعمائرها القديمة وأزقتها الضيقة، أو على ضفاف النيل حيث ترقد القوارب ساجية على أديم لجة تتجادل مع سماء ترابية، وتشيع فى أرجائها ضياء شمس مستترة قوية، وقلما يظهر البشر فى مشاهده، فإن بدوا فهم بلا هوية، شأن سكان المدن الكبيرة التى تبتلع أبناءها مثل غول جويا الذى بلا رى ولا شبع يقتات بشرًا، وأشجاره أحيانًا قد تعرت عن أوراقها وشحب كيانها مثل حال أغلب الشجر فى المدن الكبيرة حيث تلقى الإهمال وشتى صنوف سوء المعاملة.

وأول ناقد لأعمال موريس هو فاسيلا، وهو أول ناقد بدوره لأعمالها. وتقول فاسيلا : إنه لشىء طيب أن تكون الفنانة متزوجة من فنان. فمن الجميل أن ينتجا أعمالهما الفنية فى بيت واحد.

وبعد تخرج موريس فريد استقر به العزم على أن يصبح فنانًا، وقد قوبل بالنقد المرير واللامبالاة من الجميع.

وقد سأل نفسه مرارًا كيف يصبح الإنسان فنانًا فى مجتمع لا يهتم بالفن، وليس به متحف للفن الحديث ولا مرشد؟

وفى جو كئيب مغلق تسوده اللامبالاة بالفن الرفيع، استقر قراره على التضحية مهما كان الثمن.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها، حصل على العديد من الكتب الفنية ذات الشهرة العالمية، وتعلم من هذه الكتب الكثير وكان أول درس تعلمه من الفنان ليوناردو دافنشى الذى غرس فيه حب الجمال والسمو الفنى، وترابط التكوين والمهارة الفائقة فى الرسم.

ومن سيزان تعلم الجدل الفنى والصبر بل الجهاد والاعتماد على النفس، والتعمق فى الطبيعة باعتبارها الدرس الأول والأخير للفنان.

وتعلم من رنوار، الجمال والرشاقة وشفافية الألوان، وعشقه لجمال الطبيعة. ومن ديغ، تعلم اللطف الممزوج بالجمال الصادق والصادر من أعماق قلبه الطيب، ومن جوجان، حبه للمغامرة والتضحية فى سبيل الفن، وعشقه للألوان الصارخة. ومن رمبرانت، الإنسانية بكل ما تحمله هذه الكلمة من المعانى السامية وترابط موضوعاته.

ومن حضارة مصر، تعلم خلود العمل الفنى الصادق على مر العصور.

وفى عام ١٩٧٣، سافر إلى لندن بلد المتاحف لمدة شهر كان له الأثر الكبير فى حياته الفنية، وشاهد كبار الفنانين العالميين بوضوح، بعد أن شاهد أعمالهم الخالدة فى أمهات الكتب الفنية، وخرج من تلك الجولة مبهورًا بما رآه من الاهتمام البالغ بالفن، وتدفق العديد من محبيه من جميع أنحاء العالم لمشاهدة روائعه فى أكمل صوره، واهتمام الحكومة البريطانية والشعب بالمحافظة على روائع الإنسان، وكان للفنان الإنجليزى ترنر، أثر عميق فى نفسه لمزجه الفن بالشعر، وعلاجه لسطح الصورة بتكنيك يعتبر اليوم متقدمًا جدًّا.

وزار موريس فريد إسبانيا عام ١٩٧٦، وقد ذهل من انتشار الفن فى جميع أنحاء البلاد وعلى جميع المستويات، وتعتبر إسبانيا مركزًا ثقافيًا فنيًا عالميًا لا يقل عن لندن وباريس أو نيويورك.

وبعد كفاح وجهاد استمر أربعين عامًا، وصل إلى حد العناد، تمكن الفنان من أن يحتل مكانًا مرموقًا فى الفن فى مصر والعالم، حيث إن أعماله موجودة فى مجموعات خاصة فى ألمانيا الاتحادية، والولايات المتحدة، وإنجلترا، وإسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، وكندا، والسويد، وفنلندا، والأردن، ولبنان، ومصر.

وأقام العديد من المعارض الخاصة، فى قاعة محاضرات نادى الإسماعيلية ١٩٥٢ و أتيلية القاهرة ١٩٥٦ و١٩٥٨ وقاعة الفن للجميع ١٩٦١ وجمعية أصدقاء الشرق الأوسط بأمريكا ١٩٦٢ وقاعة

أخناتون ١٩٦٥ ومعهد جوته بالقاهرة ٧٢ و٧٥ و٧٨ و١٩٨١ و١٩٨٣ والمركز الإسبانى الثقافى بالقاهرة ١٩٨٣.

والفنان موريس فريد، يقول إنه لم يتلق أى معاونة من قبل الجهات الحكومية المختصة ولا من أى جهة رسمية أخرى، ولكنه نال التعضيض والمساندة المعنوية والأدبية من عدد من كبار المثقفين المصريين والأجانب الذين كان لهم الفضل العميق فى تطوره. وإلى هؤلاء الذين عاونوه معنويًا وأدبيًا، حاول على الدوام أن يرد الجميل بأن يهديهم من عالم الفن باقات من قيم الجمال والتفاؤل.

رباب نمر تخلق من الشبه أربعين

عالم من الأطفال.. الأطفال يكبرون ويظلون أطفالاً، فى العيون فضول وحب استكشاف. مازال فى القلوب تلهف إلى المعرفة، معرفة كل شىء، وعلى الدوام. السعادة القصوى عندما يقف طائر، ولو كان حجريًا، على الأكتاف، النشوة الكبرى عندما تلمس الأنامل فراء قط، وهى تربت على ظهره، أو عندما تتابعه يتناول بلسانه الوردى الصغير اللبن من الطبق، أو ترى سمكة الزينة الملونة تسبح فى الإناء. ويظل ذلك الفضول البرىء فى العيون، عندما تعاين من الشرفة الهلال يحبو متسلقًا السماء الفضول توق دائم فى العيون منذ سنوات الصبا إلى سنوات الشيخوخة، وكم ينضح الألم من وراء فضول العيون، لمعاينة المشنقة يتدلى من عقدتها طفل كبير، وقد وقف على خشبتها الطائر صديق العمر وسمير الأيام، يغرد شاهدًا على براءة المشنوق فى ليل الزمن. ومهما نضح من المآقى الألم، فما زال هناك الانطباع الذى لا يفارق العيون، وهو انطباع الدهشة لما يحدث من حولها، والاستغراب لما تقع عليه أنظارها. وكما كانت تنظر من قبل إلى القطة وإلى العصفور وإلى السمكة وإلى القمر ببراءة ودهشة،

ما زالت العيون تنظر إلى قطاعات الحياة، دهشة غير مصدقة.. دائما عدم التصديق هذا. وكأنها تقول «غير معقول هذا»، وهي تطالع بعضها بعضًا بهذه النظرة أيضًا، سواء خلت إلى نفسها تواجهنا، أو خلدت إلى بعضها، أو ازدحم بها المكان سواء في ميدان أو ديوان أو في قارب صغير.

بل ونحن أيضًا، عندما ننظر إلى هذه الدمى، هذه العرايس، هذه الأطفال العجوز، أو هذه العجائز التى كبرت وشاخت وهى ما زالت فى طفولتها مثل أقزام تدركهم الشيخوخة فيظلون برغم كل شيء أقزامًا ظرفاء، نتبين كم برعت حقًا رباب نمر فى ابتداع عالمها التشكيلى، وبناء صرحه بهذه الأشكال الإنسانية التى تجتذب قلوبنا بتلوينها البديع على الأخص. وهو عالم من الكارتون. يذكرنا بالأعمال المتقنة من الرسوم المتحركة لمبدعى هذه الرسوم من أمثال والت ديزنى. وإذا كانت الحركة تتحقق فى أعمال «الكارتون» ملموسة، فإن الحركة فى أعمال رباب نمر موحى بها. ولهذا فشخصيات رباب نمر تومئ ولا تفصح.

ورباب نمر تركز على الشكل الإنسانى وقد أدخلت عليه تبسيطات وتحويرات أريبة، حولته إلى أشكال ذات شخصية خاصة بها. وإذا أردنا أن نحدد السمات المميزة لتلك الأشكال الإنسانية، فسنلحظ أنها أقرب إلى قطع القماش المقصوصة، على نحو ما يعرف فى لغة

حائكات الثياب «بالباترون» وهذا الباترون للجسم الإنسانى يتألف من تسع قطع، فللوجه قطعة، والرقبة قطعة، وكل من الذراعين قطعة، وللجذع قطعة، ولكل من الساقين قطعة. وينتهى كل ذراع بكف مثل كف المشط وأسنانه أو بقايا هيكل عظمى لسمكة. والعينان حفرتان صغيرتان غائرتان، والأنف مستطيل نازل بين المقلتين، والفم شرطة، ولا شفاه، والرءوس فى أغلب الأحيان صلعاء، وقلما استطعت أن تفرق بين الذكر والأنثى، فى هذه الكائنات التى يسميها الناقد الكبير حسين بيكار بالتوائم، والتى تكاد تتشابه فى تكرارية لا تبعث - مع ذلك - على الملل، وإن كانت تثير فيك - وهى تطل عليك من أطرها وتحوطك - بعض الارتباك والحرج. وكأن هذه الكائنات التشكيلية لفرط إنسانيتها هى التى تتفرج عليك ولست أنت وحدك التى تتفرج عليها.

إنك قد تحاول الأنزواء فى جانب فإذا عيون هذه «العرايس» شاخصة إليك فى تساؤل لا ينقطع، ودهشة لا تكف، فلا تجد بدًّا من أن تستجمع أنفاسك، وتلملم أشتاتك، وتعاود التفرج عليها، فى عزم لا يقل عن عزمها، وإصرار لا يقل عن إصرارها، وتثبت أنظارك على هذه الوجوه التى لا تطالعك فى وضع جانبى غالبًا، وتفضل أن تواجهك مواجهة واضحة سافرة مباشرة.

وعلى الرغم من الأوضاع السكونية التى تثبت فيها هذه الأشكال

الإنسانية، إذ هى فى الواقع تطالعك فى صمت، مثبتة عليك أنظارها الثاقبة النافذة مثل نحل أسود صغير - على الرغم من ذلك فهى تئز بالحركة وبالصخب فى تجمعاتها الزخمة، وفى ردود أفعالها الدهشة من العالم الخارجى الذى يثير فضولها فتقبل عليه، ويصيبها بالدهشة فتتسمر إزاءه فى حركات وسكنات أقرب إلى الطقوس المسرحية.

وتنضوى تشكيلات رباب نمر على هندسية تعبيرية غير مباشرة، عرفت من خلالها أن تقود العين عبر تشكيلاتها وفراغاتها، وتحقق بها الحوارات التى هى عنصر أصولى فى تكويناتها الملونة. وقد استطاعت أن تنثر فى أرجاء لوحاتها تلك الأشكال الإنسانية النمطية، وتحسن توزيعها، مثل راقصات باليه تتجمع وتتفرق وتدور وتتراجع وتتقدم، ثم تنسحب وتعود للظهور، تلزم جانب اليمين أو جانب اليسار. تتصدر المسرح أو تبتعد إلى أغواره. وذلك على إيقاع نغمات تتحكم فيها قائدة أوركسترا، تنفث فى «توائمها» من أمومتها حنانًا، فتمتلئ هذه الكائنات الكارتونية بدفء الحياة الذى تنبض به بشرتها الملونة بشتى الألوان المتناسقة. ففى أطر هذه «الكائنات اللاواقعية» التى تكون فى لحظة من لحظات تخلقها مجرد أشكال تفرغ رباب نمر براعتها الفائقة فى التلوين.

عادل السيوى ومنفاه الاختيارى

يمضى أغلب البشر يجترون حياتهم على ما هى عليه، يدورون ويدورون فى دائرة لا تخرج لهم منها، مثلما تدور الجاموسة المعصوبة العينين مربوطة إلى ساقية.

ويطيب هذا النمط من الحياة لهؤلاء البشر. بل هم يؤهلون له، ويدربون عليه منذ نعومة أظافرهم، بل وفى هذا المسار يكتب للبعض النجاح والشهرة، بفضل ما حصلوا عليه من شهادات أو يؤدونه من خدمات.

وقد كان عادل السيوى واحدًا من هؤلاء الناس العاديين الناجحين السعداء. تخرج فى كلية الطب، وتخصص فى الأمراض النفسية والعصبية ومارس مهنته الإنسانية بنجاح ردحًا من الوقت، أما الفن فكان «عشيقته المقدسة»، يخلد إليها فى أوقات الفراغ، يستجمع ويجدد فى رحابها قواه الروحية، ليعود إلى حياته اليومية يحياها فى توازن وبلا اختلال، مؤديًا ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

يتقاضى مرتبه المضمون شهريًا، ويلتقى بأصدقائه فى المقاهى وفى

الأتيليه ويقرأ ما يشاء قراءته، ويتجول أينما حلا له التجوال آمنا إلى بيته وعمله وصحابه. ومنذ ما يقرب من ست سنوات أقام عادل السيوى معرضًا ناجحًا للوحاته فى أتيليه القاهرة. وكانت ألوانه الزرقاء على الأخص تنم عن الروح الحالمة التى ينطوى عليها كيانه.

وأدخل معرضه ذاك فيستقبلنى بابتسامة ودود، وإذ يمضى بنا الحديث عن لوحاته يبين لى كم هو فنان متواضع طموح، مثقف قرأ الكثير من الأعمال، وحتى أعمالى أنا قرأ بعضها وذكرنى بها. وعلى الأخص مقطوعة نثرية بعنوان (الإناء) نشرت لى بمجلة «المجلة» منذ سنوات وطواها النسيان، فأسرتنى روح ذلك المثقف المفتقد، الجياشة بالمعرفة والفكر والعاطفة.

وينفض المعرض الأول. ويختفى الدكتور عادل السيوى من أوساط الفنانين بالقاهرة، ولا يستلفتنى ذلك، فلا بد أنه قد انغمس فى عمله وصرفته انشغالاته عن هوايته الفنية. فهذا حال الدنيا.
وأتلقى بعد طول الغياب دعوة لحضور معرضه الثانى بأتيليه القاهرة أيضًا. وأسمع ممن حمل إلىّ الدعوة أخبارًا عن عادل السيوى. لقد هجر الطب، وكرس حياته للفن. ترك كل شيء هنا وارتمى فى أحضان روما وميلانو بإيطاليا، وراح يدرس التصوير والسينما فى معاهد تلك البلاد فقد أبى عليه أصحاب المستشفيات هناك أن يوزع أيامه وساعاته بين الطب وشيء آخر. فراح يشتغل بالترجمة لإقامة الأود،

وانغمس فى التجربة الفنية أو المغامرة الفنية إلى أقصى حد.

بقاعة المعرض استقبلنى عادل السيوى وقد بلغ الآن من العمر اثنين وثلاثين عامًا. بكل بساطة وبال مستريح وثقة بالنفس أرانى لوحاته. لوحات ضارية، لا يستقر لها قرار، تلقت ضربات الألوان تارة بالفرشاة، وتارة بسكين الألوان، تتماوج خطوطها وتتلوى وتتصاعد فى حركة لولبية. لاسكونية فى لوحاته. كل جزئية تنضح بالقلق والتوتر. وتذوب حدود الأشكال فى عتمة الليل رب الأسرار والغوامض. النظرات شاردة، شاخصة إلى بعيد، سارحة، والأوضاع تنم عن اللاتلاقى، العزلة ضربت أطنابها بين بشر مورس عليهم قدر من التخريب والتشوه، ربما بسبب قهر ما أو ربما كأثر لعوامل التلوث الذى تفرضه حياة غير لائقة فى مدن صناعية، تتقيأ النفايات والأدخنة، بل وربما أيضًا الغبار الذرى، هذه المخلوقات المفتتة المتآكلة التى يعلو وجوهها طبقات من الصناج أو القار، تثير تساؤلات عن مفهوم الجمال، وتقطع بأن عادل السيوى إنما يؤمن بأن الجمال ليس قيمة تشكيلية بحتة بقدر ما هى قيمة إنسانية. ومن الزائف أن تعرض اليوم أنماطًا من الجمال قد خلت من بصمات ما يعانيه الإنسان فى زماننا من ويلات الحروب، وكوارث الطبيعة، والضغوط الاجتماعية التى تصل إلى حد الاستغلال ومص الدماء، والتجارب العلمية الرهيبة، والرعب من مستقبل قد يتحول البشر أجمعين فيه إلى ضحايا لا يقلون تشويها عن مشوهى هيروشيما. وهكذا تسترد

شخصيات عادل السيوى اعتبارها لكونها المعادل الموضوعى للإنسان الحديث، الذى يجب ألا ينخدع بأقنعة المساحيق والبدار والعطور التى تخفى وراءها وجوهًا لا تقل دمامة عن وجه «دوريان جراى» بطل الروائى الإنجليزى أوسكار وايلد صاحب الرواية المشهورة بذات هذا الاسم.

ويدخل الفنان حسن سليمان ويبدى احترامه بفن عادل السيوى، ويسجل ملاحظة على قدر كبير من الصحة، فقد انتهى على حد قوله عصر المفردات المؤداة بأعلى درجة من الإتقان والصحة، وأصبح الأهم اليوم هو الصدق فى تقديم هذه المفردات. فقد تشف رسمًا لماتيس ولا يبقى فيه من ماتيس شيئًا، وقد تشف هذا الرسم فتضيف إلى مفردات ماتيس الكثير. فالمعول عليه فى الفن هو «نفاذ البصيرة»، أو «القدرة على الفهم»، أو بعبارة أدق هو تجاوز حدود المدرك الحسى المباشر. ويشير الفنان حسن سليمان إلى لوحات عادل السيوى الذى افتتح معرضه الثانى يوم الرابع عشر من أبريل ١٩٨٥ ويقول: «تجد فى هذه الأعمال الكثير من نفاذ البصيرة، وتجاوز الحسية المباشرة. فى هذه الأعمال الكثير من التغلغل إلى أعماق الحقيقة. وهذا ما يجعلها أصيلة، ومستحقة للاهتمام».

ذهب عادل السيوى إلى إيطاليا. ترك الأرض الوادعة العطوف إلى أرض خشنة، من الصعب على الفنان أن يشق طريقه فيها، فهى

امتلأت بالفنانين وما عادت تتقبل المزيد. ذهب عادل السيوى يبيع الماء فى حارة السقايين. يقول فى كلمة بالكاتالوج : تدهمنى- هناك- مدن منسقة للاستلاب، وعواصم للتشويه المنظم «حللت» فى بلاد تشهر الحرية فى وجه البشر كسيف العدو الحذر. بهذه الكلمات يعبر الفنان عن «منفاه الاختيارى».

وبعد أن كان معرض عادل السيوى الأول يفصح عن قدر من الرومانسية وتتردد عنده إيقاعات من قصائد غنائية تنزلق على مياه النيل الساجية، بلا دوامات تغرق، أصبحنا فى معرضه الثانى أمام لوحات يمكن أن نصفها «باللوحات الضارية» وهى تفترس الرائى وتسد عليه الباب أمام أى ميل للبحث فيها عن الوداعة أو الرقة. وتضحى أعمال هذا الفنان الطيب نماذج من «فن القسوة»، مما يذكرنا بمفاهيم الشاعر والمنظر المسرحى الفرنسى انتونين آرتو، الذى ترك بحياته المحترقة وآرائه فى الفن بصماته على الذوق الحديث كله، وليس فى مجال المسرح وحده. يقول عادل السيوى : «حاولت أن أرسم لوحة للابتهاج والرقص المباح، لكن الظل الذى غمرنى وإيقاعات التوجس النامية كانا يسلمانى دائمًا لهذه الأسطح المتواضعة كى أصرخ فيها للضوء أن ينهمر فوقنا، ليمسح مخاوفنا، ليغسل هذا الكون، حتى يشرق اللون ويأتى زمان البشر»، تحس إذن كم أن هذه الشخصيات مقصية إلى عزلتها، تجتر عذاباتها التى تمزق كياناتها فتتناثر أو توشك على ذلك، وتحترق فى أتون «كون يدور فى عكس اتجاه

الفرصة الممكنة»، وبرغم ذلك فإن نظراتها متأبية لا تستجدى إشفاقًا، بل ترجو فهمًا. إنها «كائنات تقاوم وترفض الانتفاء»، وإن كان هو الوضع المفروض عليها.

ومتى استغرقنا فى لوحات عادل السيوى، التى يمكن اعتبارها أيضًا أحلامًا أو تذكارات لا تمت بصلة إلى «حوادث مباشرة»، فإننا نجد عادل السيوى ما زال يعتمد فى لوحاته على المادة الأساسية التى يرتكن إليها عمل الطبيب النفسى ألا وهى «العقل الباطن»، ولكنه قد ترك العنان لنفسه كى يمضى مع تيارات اللاشعور دون محاولة منطقة هذا النشاط الإنسانى أو تبريره أو تسبيبه فهذه المنطقة هى أداة الطبيب المعالج، أما الفنان ولو كان طبيبًا، فهو يترك نفسه تستحوذ بالهواجس والإرهاصات «فقى الفم حنين طويل للصرخة، وفى اليد ارتعاشة الأصابع رغبة فى التواصل والاقتراب» إنه لا يكبح جماح اندلاقات العقل الباطن بمنطقتها وتفسير غوامضها من أجل الوصول إلى علاج، بل هو يترك لذلك العقل الحبل على الغارب، فيجرفه بعيدًا، ويرتضى الفنان هذه المغامرة، التى هى صورة مصغرة لمغامرته الحياتية الكبرى، ألا وهى أن يكسر قيود المجتمع التى تكبل يديه وقدميه وفكره وعواطفه، وأن يمضى هائمًا فى أرجاء هذا الوجود بلا زاد للطريق، أو بوليصة تأمين للأيام السود، مستعدًا لأن يستغنى عن كل شىء فى سبيل أن يحيا حريته كاملة، وأهم جوانب هذه الحرية هى

حرية الكيان، أى حرية الإبداع، وهذا هو الفنان الحق لا يخضع لإملاءات من أحد ولا يعتد إلا «بأوتوماتيته» هو.

يقف الدكتور عادل السيوى أمام لوحة، ويشير فيها إلى إنسان راقد، وقد خرج من ورائه كلب أسود ينبح. ويقول لك الفنان بكل بساطة: «هذا كلب وهذا رجل راقد» فأقول له بمعلوماتى وخبرتى الشخصية المتواضعة: «كنت فى فترة من عمرى أحلم بكلب يطاردنى، وأظل أهرب منه، وهو يحاول اللحاق بى وعقرى، إلى أن أستيقظ من حلمى مبهور الأنفاس منزعجًا. وظللت أعانى من تكرار هذا الحلم إلى أن قال لى أحد الأطباء النفسانيين، إنك تعانى من مشكلة تخشى منها، أو من عدو تتوجس منه خيفة، وما إن عرفت أساس هذا الحلم الكابوس وسببه حتى تلاشى من عقلى، وما أصبحت أراه فى أحلامى». وهكذا بعملية تحليل نفسى صائبة تعرفت على منطق هذا الكابوس، وإذ عقلته شفيت منه. فيهز عادل السيوى لى رأسه، ويقول: «أجل هذا الكلب يبدو فى حلم»، واسترجع لوحات هذا الفنان فأتبين أنها فى أغلبها كانت منذ أول الأمر لا تمت إلى أرض الواقع بصلة، بقدر ما كانت وثيقة الارتباط بالأحلام والكوابيس والرؤى. فتلك الشخصيات المشوهة الممحوة هى كتلك التى تبدو فى الأحلام. وبالأخص يزيدنى تأكدًا من ذلك الإضاءة المستخدمة فى اللوحات، فهى ليليات بالأخص يسود فيها الأسود والأزرق والرمادى،

ثم لمسات من إضاءة باهرة خفية، وهذه الأحلام أيضًا تذكرنى بكثير من قصائد بودلير وعوالمه الجحيمية، وسريعًا ما تفد إلى الذهن أيضًا شذرات من جحيم دانتى، فشخوصه بدورها تتقلب فى أتون ليلى متأجج بنيران الظلمة، باحثة عن عتبات المطهر.

وفى هذه المشاهد تنمحى الطبيعة أو تكاد. فالشخوص وهى فى العموم تعانى عزلة موحشة تتحرك فى غرف مقفلة لا تطل على عالم خارجى أبدًا. وإذا ما تحققت فى هذا العالم المصمت الزخم بأنفاس بشر منفيين، إطلالة على شجرة، الابنة البكر للطبيعة، فإن هذه الشجرة ستتحول إلى جسد فقد نضارته الطبيعية، وتضحى ما يكاد يشبه الأعمدة والمواسير المتلوية. بل وربما ضيق المكان الخناق على تلك الشخصيات التى هى من سقط المتاع، نسيت فى اندفاعة هذا العصر الاستهلاكى نحو المتع الزائفة، مهما بدت براقة مغلفة بورق السوليفان الرقيق - ضيق المكان عليها فانزوت فى مجرد أركان معتمة تزيد من إحساسها بالانفصال والوحشة، مما يثير فى نظراتها الشاردة السارحة إلى بعيد أحاسيس التمرد، وتجعلها منسحقة مشوهة بين عزلة تشدها إليها وواقع تفر منه، هو «واقع القهر المعلن»، ومع ذلك تمضى محاولة «أن تفلت من ربيتها».

على أن هذه الشخصيات المقصية عن الطبيعة والعالم الخارجى، تكون فى أغلب الأحيان قد جلبت إلى عزلتها بحيوان مستأنس مدلل

تستعين به على مغالبة وحشتها.

أسأل عادل السيوى «هل عرضت فى الخارج من قبل؟» فيجيبنى «باستثناء بعض الأعمال التى اشترك فيها فى معارض جماعية لم يقدر لى إقامة معرض خاص بعد» ولكن عينيه لا تلبثان أن تلمعا ويقول: «أشعر بأننى فى المستقبل القريب سوف يكون لدى حصيلة من الأعمال التى تسمح لى أن أقول بها شيئاً».

أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن

١٢ يونيه ١٩٦٥

أحمد زغلول

لقاء بعد سبعة عشر عاما

كنا جيرانًا فى محرم بك. بإسكندرية.

كان متفوقًا علينا جميعا. قدرته على التعبير الفنى كانت هائلة. قراءاته كانت واسعة، وكان ذواقة للموسيقى. كان متفوقًا فى كل شيء يمت إلى الفن بصلة. كان متحمسًا للجمال. يشهد بذلك صلاح طاهر فى المدرسة، ووانلى فى مرسمه، بعد الظهر. وربما كان الوحيد فينا الذى آمن بأن الرجل يستطيع أن يكرس حياته كلها للألوان، وأن يستغنى عن كل شيء. عن المال.. عن المرأة.. عن الصحة.. عن النجاح.. فى سبيل الفن.

زرته فى بيته.. دخلت حجرته.. أكداسًا من الكتب.. والأوراق.. وبأعلى الدولاب تمثال لمخلوق عزيز عليه.. البومة.. عينان واسعتان. ومنقار أقنى.

عام ١٩٤٨ تخرج فى كلية الآداب ورحل. ترك كل شيء. ترك

الثروة التى ورثها والأصدقاء.. والبيت.. والأمان. ترك النجاح السهل السريع ورحل.

ربما كان الأمر مفهومًا إلى حد ما. شاب طموح يذهب ليحصل من فرنسا على شهادة أعلى ويعود إلينا؟. كثيرون يذهبون.. ويعودون بشهادة هى خير ضمان. لكنه رحل.. ولم يعد.. لم يبحث عن شهادة.

فقد.. ترك نفسه يضيع.. انقطعت أخباره.. تخبط.. سار فى الطريق الذى يسير فيه من لا يريد أن يقف عند رؤيا قاصرة.. صعد الدرجات من أولها.. وعندما بلغ السطح ألقى بنفسه إلى الأرض.. صور.. وصور.. أهرق ألوانًا.. وغطى ورقًا وقماشًا بخلجات فؤاده. ثم قام بتدريس التصوير. وعاش من فنه.. فى بلد ليس البلوغ فيه سهلا.. باع الماء فى حارة السقايين.

ثم ضاع منه كل شىء.. رحل إلى إسبانيا.. تضور جوعًا.. ومرض.. كان على شفا الموت. وأخيرًا.. تذكرة من صديق فى مصر.. وعودة إلى بلده.. وإلى مدينته.. الإسكندرية. قال له الصديق القديم: كيف لم تدب الشيخوخة إلى قلبك؟ لماذا لم يبيض شعرك؟. ألا تقترب من الأربعين مثلنا؟.

لم يجب

لمعت عيناه

ابتسم

والشيء الذى يستأهل الإعجاب فيه حقا.. تلك الابتسامة المتحدية.. المستهزئة.

السحنة المتعالية فى تواضع. الثروة تبدد لا يهم. الصحة تضيع.. عليها اللعنة.. العمر يفوت.. ليذهب إلى الشيطان.. شيء واحد أقوى من كل ضياع وتبدد.

صخرة لا تتكسر برغم الأمواج التى تصفعها وتغرقها.. الروح.. الروح العطشى على الدوام. هذا هو الأول والآخر. الرحيل والعودة.. وربما الرحيل من جديد. لا يهم إلا الجناحان.

سينحت نسرًا يفترس أفعى.. تحية لوطنه.

صعدت مع الصديق القديم للوصول إلى بيته المنعزل ذى الشرفة الخشبية الحمراء طريقًا طويلا.. يلفه الصمت.. يكاد يكون خاويًا من المارة.

٥

فتح لى الباب.

مد إلىّ يده مرحبًا..

أصابع بيضاء ليست نحيلة..

وأظافر علقت بها بقية من لون..

يد «أوريسيوس آخر عائد إلى أتياكا» أخرى...

جلسنا فى البهو.. الشمس فى طريقها إلى المغيب والظلال تزحف على الحوائط وعلى البساط. وعلى المقاعد الكبيرة.. لم يضيء مصباحا.. لم يكف عن التدخين..

غليونة ينطفئ.. يشعله.. ينفث دخانًا أزرق.. ينطفئ. والحديث لا ينقطع.. نهض معى إلى غرفة مجاورة فسيحة.. وأشار:

-هذه قطع من الحديد.. مختلفة الأشكال.. بقايا المخرطة فى مصنع الصديق الذى أرسل إلىّ التذكرة.. رأيتها تلق مهملة.. قررت أن أستخدمها.. لم لا؟ بنيت منها كل هذه التشكيلات التى تراها.. قطع الحديد أختبر إمكانياتها الجمالية.. ثم ألصقها بالغراء على لوحة حديدية أيضًا.. استخدم الألوان فى طلائها أحيانًا.. لكن القطع الجيدة عندى هى تلك التى لا أستخدم فيها اللون. أتحاشى كل اخفاء لطبيعة المادة المستخدمة.

وما هذه؟

- اه.. إنها مسامير.. وتلك عظام استاكوزا.. وهذا زجاج مكسور.. وغطيان كوكاكولا.. وهذه عظمة ساق.. وتلك أصداف أم الخلول.. كل الأشياء المهملة.. لا يجب أن تهمل.. هى ما أستخدمه فى تكويناتى.. كل بحسب صلاحيته الفنية.. يجب أن تكون لك قدرة على الربط بين الأشكال.. هذه القطعة المعلقة من الحديد يمكن أن تكون تارة ورقة شجر.. وتارة ذيل سمكة وهكذا.. هذه القدرة تكتسب بملاحظة الطبيعة.. وبالتدريب الطويل.. يجب أن تمر بالتصوير.. ثم بالنحت.. حتى تكتسب سيطرة على الأشكال.. ومتى اكتسبت هذه السيطرة أمكنك أن تمارس هذه الطريقة الفنية الجديدة. أمكنك أن «تحول» الأشكال. وتتلاعب بها

من خلال عملية «تداع جمالى».. هذا المسمار.. انظر.. يمكن أن يكون عين سمكة.. كما هو فى هذه القطعة هناك.. ويمكن أن يكون منقارًا، لتلك البومة هناك.. كما يمكن أن يصير مخلبًا.. متى راعيت أيضًا نسبًا ومقاييس لازمة.. عامل التناسب.. عامل حيوى فى طريقتى.. لاحظ أننى لا أقلد الطبيعة وأنقل أشكالها بحذافيرها.. إننى أستوحى فحسب.. انظر تلك المطاردة بين الحوت والأسماك.. وتلك المعركة الدامية بين حوتين.. أرجو أن تحس بحركة الالتفاف.. بمرونة الجسد المهاجم.. ثم لاحظ التفكك الذى اعتور جسم الحوت المجروح.. انظر قوة المنتصر.. وتفكك الهزيمة.. كل شىء فى الفن يمكن أن يتحول إلى شىء آخر.. بل يمكن أن ينقلب إلى ضده أيضًا. عين الفنان المدرب تستطيع أن تنفذ إلى الفوارق.. وتعرف كيف تستفيد منها فى بناء تشكيلى..

- هذه الطريقة.. طريقتك.. ليست تصويرًا.. ليست نحتًا.. وليست بالطبع حفرًا.

- كلا.. كلا.. إنها طريقتى أنا.. يمكننى أن أسميها «تحولات» «ميتامورفوزيس» هذه الطريقة لها صلاحيات ضخمة فى مجتمع صناعى.. فى المجتمع الصناعى نفايات كثيرة.. ولابد من استخدام هذه الفضلات.. لقد فكر أهل الصناعة فى ذلك.. والفنان يجب أن يسبق.. هذه عبقرية الفن.. يبدأ هو على الدوام.

وصاح الصديق القديم من البهو:

- عرض عليّ أحد الأشخاص هذا الصباح أن أشترى منه جمجمة.. كانت مدهونه باللون الأسود. هل كان يعنيك أمرها؟

- ولماذا طلاها، هذا الغبي؟ لماذا يهوى الناس أن يخفوا طبائع الأشياء؟ لماذا لا يبقون كل شيء يظهر على حقيقته؟

بحار أزميرالدا حداد

١

انطباعية وحشية مع قدر عميق من البدائية.

معرفة ذكية بالتجارب الطليعية فى الفن الحديث، استخدمتها أزميرالدا حداد لتتوصل إلى ما تمناه بيجماليون، وهو أن تمنح الآلهة الحياة لتمثاله، ولذلك فإن أعمال أزميرالدا، وعلى الأخص «مشهد من لبنان» خلال الشباك المفتوح على الشط والبحر البعيد، وصلت إلى أن تكون حية مليئة بالأنفاس والنسمات والحفيف والأزيز، وأيضًا بروائح الملح والمحار والرمل الندى. فى «الشباك» فكرة عبقرية لتطعيم بيوتنا الكئيبة بحوائطها الأسمنتية بنبضة حياة.. من الضلفتين المفتوحتين أحسسنا بأننا نعيش لا داخل لوحة، بل داخل الطبيعة ذاتها.

٢

يصل الفنان بالنسبة لبعض الأشياء أو لبعض الظواهر، ولتعمم قائلين يصل الفنان بالنسبة للطبيعة، فى بعض الأحيان لا إلى أن

يرسمها من الخارج، وهو شأن الأغلب الأعم من ممسكى القلم والفرشاة، بل إلى أن يحيا هذه الأشياء والظواهر، أو بعبارة أعم أن يحيا «الطبيعة». وهذا ما يحدث بالنسبة لازميرالدا حداد. إنها لا ترسم البحر، بل هى تعيش البحر، انها لا ترصد البحر بعينيها، بل تنبض بأمواجه وعواصفه وشواطئه الساجية أحيانًا فى دفء أصبحة الصيف، إنها تتنفس البحر بأشرعته وأسماكه وطحالبه وطيوره المهاجرة. ويتأكد هذا إذا نظرنا إلى لوحتها «رقصة الأشرعة»، فهى ليست منظرًا طبيعيًا فحسب، بل هى نبضات زرقاء لازوردية، هى التجسيم التشكيلى لروح البحر، وكى نتأكد أيضًا من تمكن أزميرالدا من موضوعها الذى عاشته بكل أعصابها وحواسها وفكرها، نقف مليًا عند تلك اللوحات التى تحررت من الألوان، من ألوان البحر التى هى أول ما يلصق بعين المصور التسجيلى، ونجد أن الخيش قد نبض بحرًا، ونطق بحرًا، وتغنى بأغنية البحر، ألا ترى معى أيها المتفرج الذواقة أن البحر قد ملك حواس أزميرالدا، وصارت له لسانًا تتحدث عنه بأدق وأعمق أسراره؟!

٣

باقتدار ترسم أزميرالدا البحر، بل ببساطة وتلقائية. لا تخشى أزميرالدا الألوان، ولا تهاب التلوين، تقذف الألوان على سطح لوحتها، وتحرك فرشاتها بطلاقة وحيوية، وحتى لو كان اللون أحمر، أو

أى لون مهما بعد عن ألوان البحر المعروفة، فهو عن البحر يعبر وبقوة يعبر. هذه القوة فى التعبير، مصحوبة بطلاوة الموج الذى يغسل ويطهر، والهواء البحرى المحمل برذاذ الزبد المتطاير، تنتشل لوحات أزميرالدا من فتور المنظر المعتاد. فهى عندما تعود إلى موضوعها الأثير تكرره بإيمان عميق، حتى لنلمس علاقة عشق روحى بين الفنانة والبحر بكل فتوته وعنفوانه وبراءته، فأزمير الدا من الفنانات اللاتى ما إن نذكر موضوعًا حتى يرد إلى الذهن توًا أسمهن. ومن فرط حبها للبحر، ترشق وتلصق وتطعم سطوح لوحاتها ببعض من مخلفاته، من رمل، وطحالب، وقواقع، ومراكب صغيرة خشبية. وعلى الرغم من أنها بهذه المعالجات لسطوح لوحاتها تتجاوز الأطر التقليدية لفن التصوير، فإنها تبقى على كثير من مذاق البحر فى لوحاتها. فالشاطئ حبات رمل ملصق، والمراكب غالبًا ما لا تكون مرسومة، بل ماكيتات خشبية صغيرة تثبت ببراعة على سطح اللوحة. وهكذا نقترب بعض الشيء من فنون الكولاج والريليف. ولكن لم لا، والفنانة تتوصل من ذلك إلى إعطاء تأثيرات أشد وقعًا فى نفس المتفرج؟

وتختار أزميرالدا لتصوير البحر مناظير جديرة بالتأمل، ففى بعض الأحيان تصور البحر من حالق، وكأن الفنانة طائر نورس يرفرف فى السماء ويطل على البحر من عليائه. وفى بعض الأحيان لانتبين نقطة ارتكاز للفنانة عندما تصدت لتصوير منظرها. وغالبًا ما يكون

تصويرها لمنظر البحر فى هذه الأحوال من نافذة فى مبنى بأعلى جبل أو على سفحه. ترنو منه إلى البحر وتدخل معه فى حوارها الدائم.

وبالذلك البحر، الذى ملك حبه قلب أزمير الدا، فقد حولته رمزًا، رمزا للحياة وللموت، وأضحت بعض مراكبها تمخر عباب هذا البحر صغيرة متضائلة فى رحلة إلى الخلود والأبدية.

سعيد الوتيرى ولوحة الكليم

١

الانشغال القومى

إن « الكليم » كصناعة استطاع أن يثبت وجوده فى مصر، عبر مراحلها الفنية المختلفة منذ العصر الفرعونى، حتى أنه نسب إلى مصر ذاتها فى فترة من فترات ازدهاره، فسمى « قبط » لما امتاز به من جودة كمنتج مصرى صميم.

والكليم كصناعة تتوافر خاماته فى مصر، مما يمكن أن يحقق له الاكتفاء الذاتى المتطلب لنهوضه وتواصله، فالصوف والقطن والكتان خامات موجودة فى مصر، والصوف يستخدم فى « اللحمات » المستمرة أو غير المستمرة حسب التصميم. أما « السداء »، فتستخدم فيها الخيوط القطنية أو الكتانية حسب الرغبة، ومن ثم يؤكد توافر هذه الخامات نجاح الكليم كصناعة مصرية، على أن الذى تحتاج إليه هذه الصناعة هو الأسلوب المتطور الذى يعتمد على فكر يغير من رؤية المقتنى أو المشترى للكليم، كمنتج تتوافر فيه مواصفات جمالية تجعله سائغًا

ومرغوبًا. وهنا تلعب الناحية التصميمية المستفيدة من الزخارف والوحدات التشكيلية المرتبطة بالحضارات التى مرت بها مصر من فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة - تلعب دورًا مثمرًا يساعدنا على استخراج تصميمات نابعة من البيئة، ومرتبطة بأصول الحياة المصرية ذاتها، بتقاليدها وعاداتها التى لا يمكن البعد عنها، وبهذا يتحقق الارتباط الوثيق للكليم بتراثنا القومى، الذى من خلاله يمكن الوصول إلى العالمية، وهذه مقومات أى فن أصيل يفرض نفسه من خلال المحلية المطورة بالتعمق فى دراسة أصول وتراث المجتمع ذاته، والانتقال به إلى المعاصرة من خلال أشخاص يتوافر لهم حب وطنهم، فينتقل العمل إلى العالمية بالتالى.

لماذا اخترنا الكليم كموضوع :

وقد بدأ الكليم كصناعة، يدخل حقل المنافسة الضارية وغير المتكافئة، مع بعض المنتجات المستوردة التى لا تتناسب مع طبيعة حياتنا أو تكويننا، مثل الموكيت، فتصميمات الموكيت مستوردة بما لا يتناسب مع تراثنا كما أنه لا يتناسب مع الإمكانيات المادية للإنسان المصرى البسيط. على حين يمكن من خلال قلة تكلفة الكليم أن نوفر المُنْتَج الجيد الذى يناسب دخل الإنسان المصرى متى تأتى لصناعة الكليم الأسلوب المميز للتصميمات التى تعطيه الفرصة أن ينافس مثيله من المفروشات المستوردة. وقد ظلت الحضارات الفنية

المتعاقبة على مصر غنية بالعناصر الزخرفية التى تتيح لفنان الكليم أن يبتكر الوحدات التشكيلية التى تجمع بين معاصرة التجريد وأصالة عادات وتقاليد مجتمعنا القومى. وبذلك تتطور جماليات الكليم مرتقية به إلى مستوى اللوحة التشكيلية، ذلك أن اللوحة ليست تلك التى توضع فى إطار وتعلق على الحائط فحسب، بل أن ثمة لوحات مرتبطة بأرضيات البيوت التى تأوينا، وتتمثل فى أعمال الكليم المتطورة، إذ لا شك أن الإبداع فى اللون والشكل فى صناعة الكليم يفى بحاجة جمالية مؤكدة فى حياتنا القومية.

فالكليم غُمِطَ حقه لوجود بدائل مستوردة فيها ذوق مرتفع، فلماذا لا نضع هذا الذوق فى الكليم بالإضافة إلى ما لدينا من تراث عريق، ثم يسهل بعد ذلك لقلة تكاليفه أن يقتنيه الغنى والفقير على حد سواء؟ ولن تستطيع البدائل المستوردة الأجنبية بعد ذلك منافسة الكليم؛ لأن الكليم معمِّر لوجود تعاشقات نسجية بين الطولية والعرضية. كما أنه يتميز بسهولة تحريكه وتنظيفه، على عكس الموكيت الذى تمتلئ وبرته بالأتربة التى يتصف بها جونا. كما أن تنظيف الموكيت باستمرار يقلل من كمية الوبر الموجود على سطحه، وهو ما لا يحدث للكليم عند تنظيفه. هذا فضلا عن أن الموكيت إذا دخله اللون والشكل ارتفع سعره وصار أغلى من الكليم.

٢
الينابيع

الفنون الإسلامية :

استعار الدكتور سعيد الوتيرى للوحات الكليم من « الفنون الإسلامية » الوحدات الهندسية والتكوينات الناتجة عنها فى أشكال مثل « المشربية » وفى إحدى لوحاته قرّب الفنان بين الخطوط الرأسية فى أشكال النخيل وبعض الحروف العربية مكونًا من هذه الخطوط تشكيلا مقروءًا على مساحة تتبادل فيها « الأرضية » و « الشكل الناتج »، وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة. وقد سمى الفنان لوحة الكليم المعلق هذه « بسم الله الرحمن الرحيم »، وقد عرضت بمعرضه الأول بالمركز الثقافى المصرى بروما فى سبتمبر ١٩٧٩.

وقد طور الدكتور سعيد الوتيرى تصميماته للكليم فانتقل من « التصميم الكلاسيكى » المنّتج على مر العصور، والمرتبط بإيجاد « كنار » و « صرة » و « تماثل » بمقدار الربع داخل المساحة المراد تنفيذها، واستخدم الوحدات الزخرفية الإسلامية من معيَّن ومسدس وخلافهما، فى تحقيق تصمم مرتبط بأصول تنفيذ الكليم، ولكن بتركيبة جديدة

يعتمد فيها التصميم على التوزيع اللونى فى المساحة برؤية ذاتية تؤكد من حيث المضمون مقومات الفن الإسلامى من استمرارية الشكل فى طول المساحة وعرضها، ولكن مع البعد عن إعطاء «كنار» للشكل الناتج، وكذلك البعد أيضًا عن الصرة والتماثل داخل المساحة.

وقد سبق للدكتور سعيد الوتيرى أن قام بعمل تصميمات مرتبطة بالأسلوب التقليدى للكليم بصفة عامة، ولكنه حتى فى هذا المجال أيضًا، أضفى ألوانًا غير مسبوقة فى عمل الأكلمة على القطع أو اللوحات التى صممها، مستهدفًا بهذا التجديد تحقيق متعة وإثارة للعين، وكان ذلك على الأخص بوضع اللون الأزرق السماوى إلى جانب اللون الأسود، واللون البيج على تفاصيل المساحة التى انصب عليها التصميم. وهذه الألوان لم تكن مألوفة، لافى الكليم الإسلامى بصفة خاصة، ولا فى الكليم بصفة عامة، إذ أن الألوان التى كانت سائدة من قبل هى الألوان الطبيعية للصوف، وهى البنى والأسود والأبيض.

وقد ساعدت هذه «الاستمرارية» التى أدخلها سعيد الوتيرى على تصميماته، بعد الاستغناء عن «الكنار» و «السرة»، على إضفاء التغيرات اللونية على الوحدة ذاتها بطول المساحة كله وعرضها. ومن ثم يتيح ذلك للمقتنى أن يوظف لوحة الكليم فى الديكور الداخلى للمساحة المراد وضع الكليم فيها، مادام أن استمرارية الوحدة

المستخدمة والتنويع اللونى المتاح لها يعطى الفرصة للحصول على مساحات متغيرة شكلا ولونًا حسب الرغبة فى توظيفها.

البيئة :

وقد استق الدكتور سعيد الوتيرى فنان الكليم كثيرًا من تيماته التشكيلية من « البيئة » أيضًا. وقد استهوته على الأخص منطقة الوادى الجديد، فأخذ من واحتى شندى والقصر بعض أشكال عمائرهما، وصاغها فى تصميمات للكليم برؤية ذاتية، ليس فيها تمييز بين أرضية وشكل ناتج، مؤكدًا القيم الجمالية للعلاقات الخطية الهندسية.

كما استق الدكتور سعيد الوتيرى من البيئة لوحته الكليمية « تنغيم لونى » (عام ١٩٧٩) وفيها تأثر بأشكال الزلع والقلل المتراصة فى الخلاء، موحية بعلاقات خطية، استنبطها الفنان من ذلك التراص بإيقاعات لونية وكثافات للخط بأشكاله وحركاته المختلفة، محققًا من خلال ذلك تكوينًا مؤديًا للانسجام والتنويع فى الشكل الناتج، ومرتبطًا أشد الارتباط بالخلفية. وعن طريق التباين اللونى المؤدى بالأزرق والأسود والأحمر والأبيض امتلأ السطح بالإيقاعات.

وقد تأثر الدكتور سعيد الوتيرى بأشكال الصخور الموجودة فى نوعيات كثيرة من بيئتنا، ومنها ما هو موجود داخل الماء، كما فى صخور جزيرة فيلة بأسوان، أو فى سلسلة الجبال التى تربط بين

سفاجة وقنا. فهذه الصخور أوحت للفنان بأشكال تجريدية حقق من خلالها تصميات تعتمد على حركة الخط بتنويعه داخل المساحة وتوزيعه لونيًا، مما يحقق مرة أخرى تقاربًا وثيقًا بين الأرضية والشكل.

الشعبيات :

ومن « الشعبيات » استهوت الدكتور سعيد الوتيرى صورة كلٍّ من « بائع العرقسوس »، و« رجل النقرزان »، و« فرسان التحطيب »، وقد نفذ هذه الرؤى فى ثلاث لوحات كليمية. وكان مما استهواه فى هذه الرؤى الشعبية حركيّتها وغنائيتها. وقد تطلبت منه مقتضيات الكليم - أى مقتضيات الأداة التى نفذ بها لوحاته - أن يعمد إلى كثير من التبسيط فى الأشكال والاحتفاظ بالجوهر الشعبى الكامن فى هذه المشاهد اليومية. ففى لوحة « بائع العرقسوس » استوقفه جريه الدائم سعيًا وراء رزقه، فعبر عن هذه الحركة فى خطوط معادلة لها، وهى خطوط دائرية بصفة عامة. يبين من خلالها موضوع اللوحة فى شكل بائع العرقسوس وطفل بجانبه يشترى منه. وقد أفرغ الفنان بهجة الموضوع والمذاق الحلو لعصير العرقسوس فى ألوان زاهية يغلب عليها الأحمر والأزرق والأخضر. ولم يهمل الدكتور سعيد الوتيرى جانبًا يهتم به الفنان الشعبى عند الاعتناء بحاجياته المستخدمة فى حياته اليومية وتجميله لها برؤيته الذاتية، مستخدمًا فى ذلك الوحدات الزخرفية المرتبطة بعقائده وتقاليده. ويتضح ذلك فى اللوحة من خلال الحزام

الحامل لزلعة العرقسوس، حيث استخدم الفنان الشعبي المثلث في تجميل شكله. وإذا دققنا التأمل في مضمون تلك الوحدة الزخرفية وما تعنيه لدى الفنان الشعبي، فسوف نتبين أنها استخلمت كحجاب لإبعاد الحسد، وجلب الرزق، فهو إذن ليس تجميلاً فحسب، بل هو تجميل موظف توظيفًا عقائديًا. وقد عمد الدكتور سعيد الوتيرى في هذا المنطلق أيضًا إلى إضفاء اللون الأخضر على هذه الوحدات الزخرفية الشعبية، مجتهدًا بذلك للتعبير عما يرمز إليه هذا اللون من محصول وفير، ورخاء يتمناه بائع العرقسوس بعد يوم من العمل الشاق.

وإذا انتقلنا إلى لوحة «النقرزان»، فسيتأكد كثير من الأفكار التى سبق أن تعرفنا عليها فى لوحة بائع العرقسوس بالنسبة للجوهر الشعبي، وتعمُّد التركيز تحاشيًا للتفاصيل، اعتدادًا بإمكانات الأداة المستخلمة، وهى «الكليم» على أن الفنان فى لوحته هذه يعنى من خلال بعض جزئياتها - مثل الأعلام الخضراء ذوات الأهلَّة - أن يعبر عن الحقبة التاريخية التى ذاعت فيها لعبة النقرزان، التى اندثرت أو كادت تندثر اليوم، وظلت ذكرى قديمة من ذكريات طفولة الفنان وما سمعه ممن حوله الذين مضوا يحكون عن هذه اللعبة وأبطالها جوابى الشوارع والأسواق والشوادر، وعلى الأخص فى الأعياد والمواسم.

وفى لوحة «النقرزان»، نلاحظ اهتمام الدكتور سعيد الوتيرى بتحقيق التوازن الذى هوَ عصب اللعبة، إذ يحاول اللاعب أن يبق العصا واقفة على جبينه أطول وقت ممكن، وقد استوجب تحقيق هذا التوازن أن يفتح اللاعب ذراعيه مما يضفى على هيئته الإنسانية مزيدًا من الجمال التشكيلى. كما وضع الفنان فى العصا الواقفة على جبين «رجل النقرزان» الألوان ذاتها الشائعة فى سرواله المنبسط مع انفراج ساقيه، مما يزيد من تأكيد التوازن المستهدف من لعبة النقرزان.

ولنلاحظ المعالجة الشعبية الحميمة فى زخرفة العصا والصديرى والسروال، فهذا اللاعب أو الفنان الشعبى يعتنى فى المقام الأول بتجميل أداته التى يستخدمها وهى العصا. كما يهتم بأناقته المتمثلة فى السروال المزركش والصديرى ذى اللونين.

وقد شغل الدكتور سعيد الوتيرى فى لوحته هذه - على خلاف لوحة «بائع العرقسوس»، ولوحة «التحطيب» التى سيرد ذكرها - بخلفية اللوحة، التى أودع فيها مشهد الحى الشعبى ببيوته ومآذنه. وقد اهتم الفنان بالروابط التشكيلية بين الوحدات المستخدمة فى اللوحة، سواء فى الخلفية أو المقدمة، وعلى الأخص فى الحوار المتناغم بين المئذنة والعصا. وكان استخدامه للون أداته فى التمييز بين مساحة وأخرى سواء كانت بيوتًا أو أرضية أوانفراجة سماء، والتأكيد على الشكل المطلوب إيضاحه للمشاهد.

ومن المعالم التى تشيع في الأحياء الشعبية الزينات المعلقة، وعلى الأخص الأعلام الصغيرة الملونة الخفاقة التى تتدلى من حبال تمتد بعرض الأزقة والدروب. فإذا ما تماوجت من نسمة هواء أشاعت فى الأرجاء البهجة. ولم يفت الفنان سعيد الوتيرى أن يستفيد من هذه الزينات فى تكوينه الشعبى، فأضاف إلى لوحته الكليمية حبلين مدليين بعرض اللوحة تتماوج عليهما سبع رايات صغيرة خضراء. وهذان الحبلان بما عليهما من أعلام فى امتداد عرضى يحققان للوحة أثرين يمكن إيجازهما فى الآتى: **أولاً:** تصبح اللوحة ذات ثلاثة أبعاد بدلاً من بعدين وان هذا ليس بالأمر السهل تحقيقه فى لوحة الكليم بصفة عامة. البعد الأول: يتمثل فى اللاعب الراقص، والثانى: يتمثل فى الحبلين والأعلام الصغيرة، والثالث: يتمثل فى بيوت الخلفية. **وثانيًا:** إن الأعلام الخفاقة تثير فى قلب المتفرج الإحساس بالتمايل والتأرجح الذى يؤديه جسم الراقص، حتى يتوصل إلى أن يحقق للعصا اتزانها فوق جبينه.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة «التحطيب»، سنجد أن سعيد الوتيرى قد عمد إلى التبسيط الشديد فى شكل كلٍّ من اللاعبين، فالجلباب مثلث، وكمه مثلث يتلاقى بأعلى الجلباب. ومن هذه المثلثات الأربعة يتكون تشكيل متماسك يقترب فى النهاية من المربع، ولكنه ليس مربعًا أصم، بل هو مربع ديناميكى، مشحون بحركة تطرد السأم الذى قد تحدثه فى الرائى كتلة المربع المصمتة. وقد اختار

الفنان للوحته الكليمية لحظة مؤثرة فى لعبة التحطيب، وهى اللحظة التى يحقق أحد اللاعبيْن انتصارًا أو تفوقًا على اللاعب الآخر الذى وقع على الأرض. ومع ذلك، فقد مضى هذا الأخير لا يعترف بهزيمته ويذود بعصاه ضربات عصا الآخر المنكبّ عليه. إن المبارزة مستمرة برغم لحظة الانكسار المؤقتة. فهذا الشكل يتحول برغم تبسيطه الشديد - والبليغ فى الوقت ذاته - من مجرد تصوير لمبارزة، إلى تصوير صمودٍ يتحلَّى به الرجل الصعيدى، أى الإنسان المصرى الأصيل.

وقد حقق سعيد الوتيرى التناغم فى الشكل أيضًا من خلال تقابل اللون الأحمر الذى اصطبغ به جلباب أحد المتبارزين واللون الأزرق الذى اصطبغ به جلباب المتبارز الآخر. أما الوحدة فتتحقق فى العمامة الخضراء التى يرتديها كل من اللاعبيْن.

٣

المعاصرة

التسطيح :

وجدير بالذكر أن «لوحة الكلم» لا تحتمل البعد الثالث بصفة عامة، ولذا فقد وجب لها «التسطيح» مع مراعاة تحقيق التوازن فى

المساحة ككل. وهو التوازن الذى حققه النساج التقليدى عن طريق الإتيان بالوحدات المتماثلة داخل الإطار وقد استفاد الفن الحديث بصفة عامة من معطيات فن الكليم على مدى العصور، فقد عزز الفن الحديث أفكاره عن التسطيح الذى استغنى به عن البعد الثالث بعطاءات فن الكليم على الأخص.

التجريد :

يضحى « التجريد » الذى أصبح من سمات الفن المعاصرضرورة وحلاً لجماليات الكليم، الذى يحتاج صانعه إلى تصميمات تتسم بالتبسيط والتخلص من التفاصيل التى لا تتناسب مع إمكانات التنفيذ على النول.

وقد كانت « التجريدية » فى مقدمة الأساليب المعاصرة التى استفاد الدكتور سعيد الوتيرى من عطاءاتها فى لوحاته للكليم. ذلك أن التجريدية فى نظره تضع يدها على « جوهر الأشكال »، وهى إذ تستبعد التفاصيل، تصل إلى خطوط بسيطة مؤكدة لأشكال بذواتها، وذلك سواء بالنسبة « للتجريدية الهندسية » أو « التجريدية التعبيرية أو الحرة » وقد كانت التجريدية الهندسية على الأخص، على صلات عميقة كما نعرف بالفن الإسلامى الذى اهتم « بالجوهر » وهو فى نظره « الروح » وليس الماديات اللامتناهية فى أشكالها الظاهرية.

وقد انجذب سعيد الوتيرى إلى المصور التجريدى الهولندى بيت

موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وتابع تحركه من « الواقعية البصرية »، متمثلة فى شكل شجرة إلى تبسيط شكل هذه الشجرة. ثم الإيغال فى حذف تفاصيلها حتى وصل تصميمها فى النهاية إلى مجموعة خطوط رأسية وعرضية متقاطعة استطاع من خلالها، وبإضافة أقل القليل من اللون، أن يحصل على الشكل المجرد المعبر فى الوقت ذاته عن ساق الشجرة وأغصانها وأوراقها بأسلوب متميز.

وقد كانت بعض موضوعات سعيد الوتيرى المنفذة بالأسلوب التجريدى فى أصلها الواقعى شكلاً من أشكال العمارة المصرية القديمة، تمثل فى أعمدة معبد الأقصر، أو شكلاً من أشكال العمارة القديمة فى الواحات (راجع لوحاته « ذكريات »، و« تكوين بنائى »، و« الواحات » وقد عرضت بالمركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢) ومن أعماله المنفذة بالأسلوب التجريدى الحر نشير إلى لوحته « تنغيم لونى »، المستمدة من منظر طبيعى لمجموعة من القلل والزلع المتراصة بجوار بعضها فى مكان بواحة « القصر » بالوادى الجديد. وقد سبق الإشارة إلى هذه اللوحة عند الحديث عن مؤثرات « البيئة » فى الرؤية التشكيلية لسعيد الوتيرى.

ولوحات الفنان هذه تقوم على تحوير لمناظر فى الطبيعة والبيئة المصرية، وتصعيدها إلى أشكال تجريدية بعدت الصلة بينها و بين أصلها الواقعى، بل إن بعضها، مثل تلك المستمدة من الصخور،

يمكن أن تصل إلى أن تصبح «أشكالاً خرافية»، وقد تأكد ذلك فى لوحة «حيوان مائى»، (المعروضة في قاعة أخناتون فى يناير ١٩٨١). وتمضى بذلك أعمال سعيد الوتيرى هذه مبتعدة عن تجريدية موندريان ورفاقه وتلامذته الهندسية، لتقترب من تجريديات أخرى «فانتازية» نجدها عند بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وجوان ميرو (١٨٩٣)، وفرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) وغيرهم من ذوى الخيال الوضاء من فنانى الدادية والسريالية والتجريدية. ومن أعمال سعيد الوتيرى التى ينطبق عليها هذا الوصف لوحته «أكروبات»، (التى عرضت بقاعة المركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢)، وكان أصلها مستمدًا من الدوامات الهوائية وتأثيرها على رمال الصحراء، فبدت لوحته فى شكل خطوط دائرية لولبية ملتصقة ببعضها. وقد ملئت بعض الفراغات بالألوان.

وفى لوحة سعيد الوتيرى «تشكيل سمكة»، نجد مزيجًا من الأسلوبين «التجريد الهندسى» و«التجريد الحر». ويتمثل الأول فى التدرج اللونى للخطوط الأفقية المعبرة عن المياه وأعماقها، مبتدئًا بالأزرق الغامق، فى الأعماق، ومنتهيًا بالأزرق الفاتح عند السطح المعرّض لضياء الشمس. كما نجد التجريد الهندسى يتمثل فيما هو داخل السمكة، حيث صُوِّرت المعدة والأمعاء بما يومئ إلى حركتها الميكانيكية. أما بالنسبة للتجريد الحر فيتضح فى الخطوط الرئيسية المعبِّرة عن شكل السمكة مقسمة إلى رأس وبطن وذيل، فقد رسم

هذا الشكل بخطوط حرة تؤكد استقلال الشكل عن أصله الواقعى فى الطبيعة كما أن هارمونية الألوان المنفذة تنبع عن الخيال البحت، والإحساس الذاتى للأحياء المائية. ولهذا جاءت تسمية اللوحة (تشكيل سمكة)، أصدق فى التعبير عن حقيقتها مما لو كانت قد سميت «سمكة».

وفى «تجريدياته»، يتحاشى سعيد الوتيرى «الزخرفيات» التى ينفر منها «التجريد» بمفهومه المعاصر، ولكن الفنان يعمد فى كثير من الأحيان إلى التوفيق فى اللوحة الواحدة بين أكثر من أسلوب، كأن يوفق بين «التجريدية الهندسية»، و«التجريدية الحرة»، وهو لا يجد غضاضة فى ذلك، إذ أن الأمر يحتمل التزاوج بينهما.

٤

الرؤية الذاتية

وأيًّا كانت المصادر التى يستق منها الدكتور سعيد الوتيرى رؤاه الفنية، فإنه يصوغ هذه الرؤى صياغة ذاتية، إذ أنها تنصهر بداخله قبل أن تخرج إلى حيز التنفيذ الفعلى. وقد يكون من هذه الرؤى ما هو مختزن بداخله منذ فترات طويلة، قد تصل إلى سنوات الطفولة أو الصبا، مثل الرؤى الشعبية الراجعة إلى أيام اللعب فى الحارة، وتكتسى رؤى الفنان عندما تخرج إلى حيز التنفيذ بأسلوب معاصر

مصطبغ بما مر به من خبرات دراسية أو ثقافية تتنامى يومًا بعد يوم بمداومة الاطلاع والملامسة والانفتاح على الخبرات الجديدة فى مصر والخارج. وكلما تقادم العهد على الرؤية فى وجدان الفنان صارت أكثر أصالة، إذ أنها بالحب والمعايشة فى الأعماق تصبح أكثر نضجًا. وقد أثَّرت دراسة الدكتور سعيد الوتيرى الأكاديمية على رؤاه، فقد ضبطت مسارها وصوبت من اتجاهها، مُخلِّصة إياها من كثير من التخبط الذى كان يرافقها فى البداية. ويقول الفنان فى هذا المقام (حديث شخصي جرى يوم الجمعة ٥ من أغسطس ١٩٨٣) «إن اهتمامات الناس الذين درستُ بينهم، وزياراتى المتعددة لمراكز الإشعاع الثقافى فى إيطاليا مثل فلورنسه والفاتيكان، بجانب مراكز إشعاع فى بلاد أخرى منها هولندا وفرنسا واليونان، أيقظت بداخلى حاسة البصر. فأصبحت شئت أم أبيت مشاهدًا جيدًا للأعمال الفنية. وبمثل هذه المعايشة تتضح للإنسان جوانب لم يلتفت إليها من قبل، حتى وإن كان دارسًا لها دون إحساس» ويمضى الفنان سعيد الوتيرى فيقول: «وإنى أريد أن أحقق فى لوحة الكليم أصالة ذلك المنتج المصرى العريق، بما يتناسب والإمكانات المادية للسواد الأعظم من أبناء شعبي. وبخاصة أن خامات صنع الكليم متوافرة فى بيئتنا. وبشيء من الإجادة فى التصميم يمكن أن نقدم للجمهور منتجًا جيد التشكيل رخيص الثمن، يمكن اقتناؤه فى المنازل والمكاتب ودور العمل، والاستغناء عن البدائل المستوردة، الغير المصرية الأصل».

المحتوى

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٢٩٥٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٠١٣-٢	ISBN

١ / ٨٦ / ٢٤٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن في مكتبتك موسوعةً متفرقة في فروع المعرفة المختلفة .

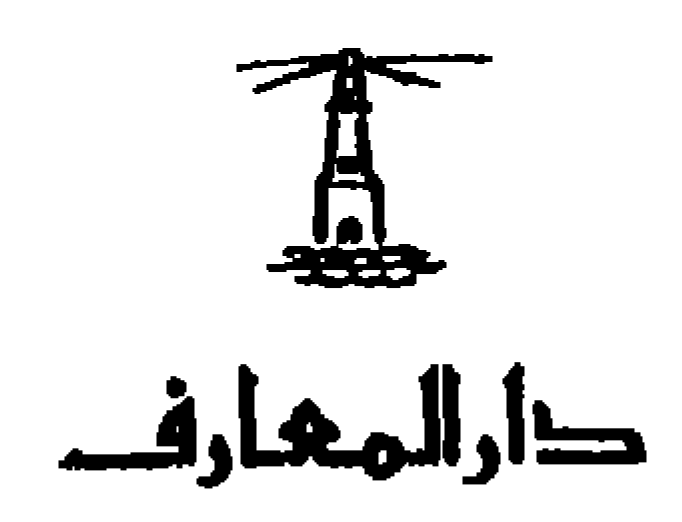
وإيمانًا منا بأن القراءة هي أقصر الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

٤٠٥٧٨٨/٠١

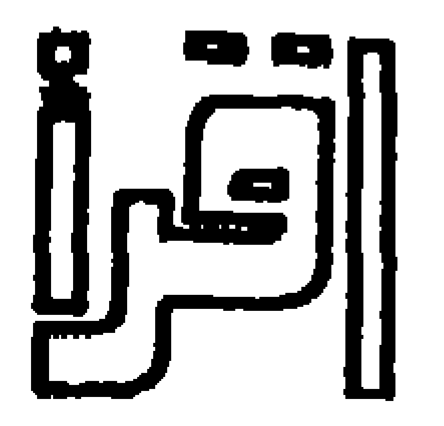
اقرأ

عادل النادى

الفنون الدرامية



دار المعارف



[٥٢٨]

الفنون الدرامية

عادل النادى

الفنون الدرامية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- إلى رمز العطاء بلا حدود.
- إلى شمعة الفكر التى أنارت لنا طريق المعرفة، ومازالت تنير الطريق لنا وللأجيال القادمة.
- إلى من ذاب فى عمله من أجل تلاميذه فنسى نفسه فى خضم العطاء العلمى.
- إلى أستاذى الفاضل:

الدكتور/فخرى قسطندى

وإذا كان كل من زرع حصد فهذا الكتاب المتواضع حصاد بسيط جدًّا لكثير جدًّا زرعتموه .

المخلص

عادل النادى

١٩٨٤/١٠/١

مقدمة

كتابة النص الدرامى، أو الدراما بين المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون أو كيفية الكتابة لكل مجال من هذه المجالات الأربعة؟ هذا هو موضوع الكتاب.

وبما أن المسرح سبق الفنون الأخرى - السينما والإذاعة والتليفزيون - بآلاف السنين، فأرى من واجبى أن يكون المسرح صاحب الصدارة دائمًا فى أى فرع من فروع الكتاب، حيث يجب أن أتبع التسلسل التاريخى لنشأة كل من هذه الفنون، وبعد الحديث عن المسرح سيكون دور السينما حيث بدأت تظهر على مستوى العالم فى أخريات القرن الماضى وأوائل هذا القرن. ثم الإذاعة التى بدأت فى العشرينات من هذا القرن. وآخر ما ظهر من هذه الفنون هو التليفزيون، والذى ظهر فى الأربعينات..

فإذا اعتبرنا أن أسس التأليف واحدة، فمن الطبيعى عندما

يختلف الوسيط لابد أن يكون هناك أوجه اختلاف بين كل وسيط وآخر، وكذلك أوجه اتفاق. بالإضافة إلى ما يجب أن يكون موجودًا من صفات مميزة لكل وسيط.

فكيف يحاكى المسرح مشاهديه؟ وكيف تحاكى السينما مشاهديها؟ وكيف تحاكى الإذاعة مستمعيها؟ وكيف يحاكى التليفزيون – أحدث الوسائل – مشاهديه؟

هذه هى التساؤلات التى عندما أفرغ من الإجابة عليها أكون قد انتهيت من الكتاب، ولكن هل يمكن لأى إنسان تنقصه موهبة التأليف أن يكتب مسرحية لمجرد أنه قرأ هذا الكتاب؟ إن المؤلف الذى يظن أن فى وسعه أن يكتب مسرحية مثلا وفق ما جاء فى الكتاب، ومن خلال تلك القواعد والأسس، يركب رأسه، فتلك قواعد تقليدية، وعليه هو أن يدركها، ثم يكتب من خلال إعمال عقله وليس من خلال القواعد. ثم يترك ما كتب للنقاد، عسى أن نصل إلى أساليب جديدة فى الكتابة، ومذاهب فنية وأدبية جديدة، دون التوقف على أساليب أو مذاهب معينة قد توارثناها.

فى التمهيد للكتاب سأتناول نشأة الدراما منذ العصور البدائية وحتى أرسطو، حيث قام بتعريف الدراما ونَظَّر لها. وذلك كمدخل عام لموضوع الكتاب.

ثم يجيء موضوع الكتاب. بداية بالعناصر التى يتكون منها النص الدرامى أو التمثيلى، ويبدأ بتمهيد حول تعريف المسرحية.

والمصادر التى يستقى منها الكاتب موضوعاته، ثم أربعة أبواب:

الباب الأول: وعنوانه الحوار. وهو يتكون من أربعة فصول هى: الحوار فى المسرح، الحوار فى السينما، الحوار فى الإذاعة، ثم الحوار فى التليفزيون.

والباب الثانى: تحت عنوان الشخصيات، ويقع فى ثلاثة فصول: الشخصيات فى المسرح، الشخصيات فى السينما والتليفزيون، والشخصيات فى التمثيلية الإذاعية.

أما الباب الثالث: فعنوانه الحبكة، وهو من أربعة فصول: الحبكة (العقدة) فى المسرح، بين الحبكة والسيناريو فى السينما، الحبكة فى الإذاعة، وبين الحبكة والسيناريو فى التليفزيون.

أما الباب الرابع: فخصصته للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر. وهو من أربعة فصول أيضًا: الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم فى السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الإذاعة، والفصل الرابع والأخير حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون.

فأسأل الله أن يوفقنى فيما أنا بسبيله.

والله خير موفق

عادل النادى

القاهرة فى ١٩٨٣/١٠/١.

تمهيد

نظرة تاريخية عامة على كلمة دراما

«إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليونانى القديم (دراؤ) بمعنى (أعمل)، فهى تعنى إذن أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح[1] فإذا نظرنا إلى كلمة «دراما» على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهى محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث. وقياساً على ذلك، هل الإنسان البدائى عرف الدراما، أم أنها لم تنشأ إلا مع بدايات العصر الإغريقى؟

من أجل الإجابة على هذا السؤال لابد أن نلقى نظرة سريعة على الأزمان السالفة لنبحث عن بدايات الدراما فى التاريخ البشرى.

---

(١) د. إبراهيم سكر (الدراما الإغريقية)

الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٦٨، ص٣

إن الإنسان البدائى أو إنسان ما قبل التاريخ، كان يعيش فى صراع مستمر مرير مع قوى الطبيعة من حوله، وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته، من شيء يأكله، ومكان يأوى إليه، وشيء يستر به عورته. وقد عُرف من الإنسان البدائى أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه، وقد ساعده على ذلك أنه إنسان يمكن أن يقلد أصواتاً ما، وحركات ما، وإشارات ما، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيراً عما حوله من حيوانات. ولما كان الإنسان المتحضر فى الزمن الحاضر - الحديث - يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة أيضاً بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية، فمن الطبيعى أن يكون الإنسان البدائى بالرغم من قلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية، قد عبر عن الانفعالات نفسها بالفرحة أو بالحزن بطريقة لا تختلف كثيراً عن إنسان العصر الحديث، إذا أخضعناها لقانون التطور. وقد أورد أرسطو نفسه فى كتابه فن الشعر، «إن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة[1]».

ومن البديهى جدا أن تكون الحركة الموزونة هى إحدى الوسائل الشائعة فى التعبير عن أعماق مشاعره فى ذلك الحين، ويرجع ذلك

---

(١) أرسطو طاليس (فن الشعر) ترجمة: د. شكرى عياد،
الناشر: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧، ص٣٦

إلى أن الطبيعة نفسها من حوله هي التي أوحت إليه بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية، متمثلة في حركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس وغروبها، ثم ظهور القمر واختفاؤه في نظام ثابت، حتى دقات قلبه كانت وما تزال تحمل سمة الإيقاع[1]، فكان من الطبيعي أن يدفع ذلك بالإنسان البدائي ليخلق الحركة ويعبر عما يخامره من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الأولى في فن الرجل البدائي. ذلك الرقص الذي «يحاكي الخلق والانفعال والفعل بوساطة الأوزان الحركية»[2].

وكان على الإنسان البدائي أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لابد أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات، وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه وعاد به ظافراً، بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلا صامتاً؟ محاكاته لمن يشاهدونه، ومحاكاته لطريقة صيده لهذا الحيوان، أليس في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة - لدى الإنسان البدائي - بداية

---

(١) شيلدون تشيني (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د. ت) ص١١.

(٢) كتاب (فن الشعر) ص٣٦.

لنشأة الدراما، ولكن فى صورة مبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك. صحيح إن المسرح الإغريقى قد نَظَّر للدراما ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الإغريقى!! فقد سبق المسرح الإغريقى بقرون عديدة المسرح الفرعونى. صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقى لأنه كان سرًّا من أسرار المعبد والكهنة، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقى للتاريخ يؤكدان ذلك.

ولكن، أيضاً ليس المسرح الفرعونى هو البداية الأولى للدراما. فالدراما مرتبطة بالإنسان، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم - عليه السلام - من الجنة، فلا بد أن تكون الدراما مرتبطة بالإنسان منذ هذا الوقت حتى الآن، إذن فمن الطبيعى ومن المعقول أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض.

فإذا كان الإنسان البدائى قد صارع قوى الطبيعة من حوله، يصارع الليل والنهار، الصيف والشتاء، الخير والشر، الحياة والموت، والمطر والقحط، يصارع كل تلك العناصر، التى تمثل بالنسبة له القوى المسيطرة على حياته، وبعد أن لجأ الإنسان البدائى إلى الحركة والمحاكاة، وبدأ يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيمائى الصامت، كان يدرك أن تلك القوى - الطبيعية بعناصرها - هى التى تسيطر عليه، وهى التى يمكن أن تحقق رغباته، فدفعه ذلك إلى أن

يرقص لها ليعبر عما يطلبه منها، وقلد حركاتها وأصواتها، لكى يتوافق مع تلك القوى، عسى أن تتحقق رغباته. وعلى سبيل المثال، هناك رقصة المطر «فالقبيلة فى حاجة إلى المطر الذى يجعل المحصولات تنمو، لكى تحصل على طعام أكثر. ولهذا يكون الرقص ملجأها الأول إلى الآلهة التى تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات، إن المطر يجب أن ينهمر ومن ثمة ترقص القبيلة رقصة المطر، ولا تكاد تفعل حتى تتجمع السحب، ويبرق البرق، ويدوى الرعد، وأخيرا ينهال المطر، فما أبدع هذا كله لوحة السعادة.... لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء»[1].

وهكذا نجد الإنسان البدائى قد ربط بين الأمطار وخروج النبات من الأرض، وأن فى ذلك ضمانا لبقائه حيًّا على الأرض، إنه لم يفعل ذلك إلا لأنه راقب قوانين الطبيعة من حوله جيدا، فخبرها واستطاع أن يقهرها، وقهره لها جعله يستمر فى محاكاته لهذه القوى الغيبية بالنسبة له.

ومن خلال ذلك نجد أن الطبيعة نفسها هى التى دفعت الإنسان البدائى إلى أن يحاكيها، ومن خلال ذلك نجد أن الدراما كانت تلازم الإنسان البدائى ولكن فى صورة مبسطة جدًّا.

---

(١) كتاب (تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة) ص١٦.

فإذا اتفقنا جميعاً وأطلقنا كلمة «دراما» على عنصرى الفعل والتقليد عند الإنسان البدائى، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقى، عصر أرسطوطاليس؟

فبعد أن كان الإنسان البدائى يحاكى ما حوله من قوى الطبيعة، هل استمر فى ذلك وحده؟ أى هل استمر يحاكى تلك القوى؟ طبعاً لا. فقد ظهر بعد ذلك فى تلك الفترة - آنذاك - شخص يجمع بين عدة صفات، بين صفات العالم والمنظم الاجتماعى لأفراد القبيلة وصفات الكاهن فى وقت واحد، فماذا كان دور هذه الشخصية؟ لقد كان «همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، كان.... يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها فى البداية، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلاً رمزيا أكثر تعقيداً من ذى قبل. وبطبيعة الحال، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ - على بساطتها - فضلاً عن التصميم الأول للرقصة، أو الحركات الصامتة (مايم)»[1].

وبعد ذلك أخذت تلك الشخصية صورة الكاهن الذى يعلم أفراد

---

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح، العدد الثالث عشر يناير ١٩٦٥م، ص٦٣، ٦٤.

القبيلة أول مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق الرقص، لكى يحثوا الآلهة التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة على خدمة الإنسان.

وتبعاً لقانون التطور، أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسى، أو مركز الثقل فى الشعائر التى كانت تقام، والتى هى بمثابة بذور الدراما، وكان الكاهن أو رئيس القبيلة رمزاً للقوة والسيطرة ليس فى حياته فقط، بل وبعد مماته أيضاً، لأنهم كانوا يعقدون له الشعائر الجنائزية لكى يرضوا روحه ويتقربوا منها.

وبوجود هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت فى التعبير الدرامى للرجل البدائى.

وهكذا أيضاً نجد عنصراً من العناصر اللازمة للتراجيديا، فالموت والتعبير عنه قد وجدا آنذاك، وأصبحت خشبة المسرح عندهم هى المقبرة، والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة[١].

والحيوان كان صورة من صور عبادة القوى الطبيعية، وكان الحيوان يعتبر تجسيماً لوحدة القبيلة وأرواح السلف، وقد تعودت كل قبيلة أن تضحى بحيوان ما، (ثور، أو حصان، أو جدى)، وكانوا يتشاركون فى ذبحه وأكل لحمه وشرب دمه، ويعتبر ذلك مظهراً من

---

(١) نفس المرجع السابق ص٦٣، ٦٤.

مظاهر الوحدة، وكانوا يعتبرون ذبح الحيوان المقدس شيئاً خطيراً. وكان عليهم أن يعيدوا الحيوان إلى الحياة، ولكن بطريقة رمزية، فكان الكاهن أو رئيس القبيلة يرتدى جلد الحيوان المذبوح ويرقص به، وبذلك يعتقدون أن الحيوان لا يزال على قيد الحياة، وأنه لا يمكن أن يموت.

وكانوا كلما وصل شاب من الشباب لمرحلة البلوغ، وزاد عدد البالغين واحداً أقاموا له شعائر تدشين، وكانت تقوم أيضاً على الرقص والحركات الصامتة التمثيلية، احتفالا بتدشين شاب جديد وموته كمراهق، كما كانوا يقيمون هذه الشعائر أيضاً كنوع من أنواع التعليم والتثقيف والتحذير من خلال فكرهم البدائى - فكانت بعض الشعائر تقام لحض الشاب على التمسك بتقاليد القبيلة، والتحذير من خرقها، مثل النهى عن القتل والسرقة وما شابه ذلك، لأن فى ذلك هلاك له ولأفراد القبيلة، أليس ذلك صورة من صور الصراع؟

وبذلك نجد أن التعبير الدرامى عند الإنسان البدائى بدأت دائرته تتسع، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصرى الفعل والتقليد، دخل عنصر الصراع. وبذلك أصبح الكاتب المسرحى الأول يصور المعركة بين الحياة والموت، بين البقاء والزوال، وبين الخير والشر،

ولكن إذا اعتبرنا أن عناصر التقليد والفعل والصراع - الموجودين عند الإنسان البدائى من عناصر الدراما، فهل هذه هى العناصر المطلوبة فقط؟ بالطبع أيضاً لا. فمازال هناك عنصر مفقود، وهو الحبكة تجاوزا أو القصة، فهل كانت القصة موجودة فى محاكاة الإنسان البدائى؟ فإذا كانت موجودة، فهل معنى ذلك أن الإنسان البدائى قد عرف المسرحية؟ أى هل المسرحية قد وجدت بداياتها مع البدايات الأولى لحياة الإنسان البدائى. هل ما قدمه الإنسان كان يحمل طابع القصة؟

إن الذى كان يفعله الإنسان البدائى بعد أن يصطاد حيواناً ما - مثلا - ويعود فرحاً به إلى أفراد قبيلته، كان يحاكى أفراد القبيلة -كما علمنا سلفاً- كيف طارد هذا الحيوان إلى أن استطاع أن يقهره ويصطاده. أليست هذه بدايات للقصة؟ برغم كونها لا تحتوى على أسس وقواعد القصة المتعارف عليها. وعندما كان يقاتل عدوا مثلا من أعدائه - سواء أعداؤه شخصيًّا أو أعداء قبيلته - فكان بعد ذلك أيضاً يحاكى من حوله كيفية تغلبه على هذا العدو، أليست هذه هى القصة عند الإنسان البدائى؟ ولكنها بالطبع ليست القصة التى تعارف عليها أهل هذا النوع من الأدب فى العصر الحديث، بما تتضمنه من أسس وقواعد، بعد أن مرت بمراحل التطور المختلفة، إلى أن اصطلح عليها المختصون فى هذا المجال.

إذن فالإنسان البدائى عرف أيضاً القصة ولكن فى صورة مسطحة جدًّا. ثم رويداً رويداً بدأ مجال التعبير الدرامى يتسع شيئا فسيئا. فدخل الإله، والإنسان الذى يرتفع إلى مصاف الآلهة هذا المجال. ومن ثم ظهرت المسرحيات التى تحمل الطابع الدينى، وما أطلق عليها بعد ذلك اسم المسرحيات الدينية المحجبة[1]، أو (مسرحيات الآلام)[2]. وقد نشأت هذه المسرحيات فى مصر الفرعونية، حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جدًّا عن أى حضارة أخرى فى جميع أنحاء العالم ويبدو ذلك واضحاً فى (أسطورة إيزيس وأوزوريس)[3]. تلك الأسطورة التى قدمت الصراع بين الخير والشر الممثل فى أوزوريس وأخيه ست.

وكانت المسرحية يتم تمثيلها فى مصر الفرعونية لتمجيد أوزوريس، وكانوا يقدمون كل التفاصيل عن كيفية موت الإله أوزوريس، وندبهم عليه، ثم عثورهم على أشلاء جسده، ثم إعادته للحياة، ثم تنصيبه ملكاً للعالم السفلى، وما إلى ذلك من تفاصيل.

---

(١) أتيين دريوتون (المسرح المصرى القديم) ترجمة: د. ثروت عكاشة، الناشر: دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٧م ص. ٣.

(٢) كتاب (تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة) ص ٣٤.

(٣) أسطورة «أيزيس وأوزوريس» انظر: كتاب المسرح المصرى القديم كتاب أساطير فرعونية - كتاب تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة من ص ٣٤ إلى ص ٣٧ - مسرحية (انتصار حورس) مسرحية من المسرح المصرى القديم.

وكذلك كان الحال فى سوريا مع أسطورة «تموز»[1] إله الماء والمحاصيل.

وبتمثيل قصتى أو أسطورتى (إيزيس وأوزوريس) فى مصر، و(تموز) فى سوريا، خطت الدراما خطوات واسعة إلى الأمام، ففى إيزيس وأوزوريس نجد أن المصريين القدماء قد استخدموا القارب كإكسسوار، وهو القارب الذى هاجم فيه الأعداء أوزوريس، بل وتدل الدراسات على أن قدماء المصريين أول من استخدموا المنظر فى أساطيرهم - المتمثل فى منظر السماء - وكانوا يضعونه فوق المدخل لحجرة الأسرار داخل المعبد الذى تقدم فيه الطقوس الدينية والعروض المسرحية آنذاك[2]. هكذا نجد أن الأسطورة دخلت مجال التعبير الدرامى.

ولكن وبالرغم من كل ما مضى، أى بالرغم من وجود التقليد والفعل والصراع والقصة، كانت الدراما فى احتياج شديد إلى عنصرين مهمين بدرجة كبيرة حتى يكتمل معناها الحقيقى، هذان العنصران لم يظهرا، لا فى العصور البدائية، ولا فى مصر الفرعونية،

---

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدرما) مقال بمجلة المسرح العدد الثالث عشر، يناير ١٩٦٥ ص ٦٥.

(٢) إلهامى حسن (تاريخ تطور مسارح) من محاضرة عن المسرح الفرعونى بتاريخ ١٩٧٥/١١/٢٢ لطلبة السنة الثانية القسم العام بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم.

ولا فى سوريا، بل ولا فى المسرح الشرقى القديم، فى الهند أو الصين أو اليابان[1]. بل لم تشاهد بداياتها إلا فى اليونان القديم، وهما عنصرا الحوار والبطل الإنسان.

وبتطور الدراما بدخول هذين العنصرين، وصلت الدراما إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمى فى العمل الدرامى، لكى يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب فى الدراما.

كانت هذه نظرة عامة وسريعة على الدراما ونشأتها من العصور البدائية حتى وصلت إلى العصر الإغريقى، عصر أرسطو، الذى كتب كتابه الكبير العظيم (فن الشعر)، الذى استخلص فيه آراءه واجتهاداته، من خلال مشاهداته لأعمال الكتّاب العظام الذين عاصرهم، من خلال القليل المنشور فإن أرسطو يعتبر فاتحًا لعصر جديد فى الحضارة الإغريقية، ويعتبر موسوعة إغريقية، لأنه كتب فى كل شيء، فهو فيلسوف تأثر بما حوله، ويمتاز بعقلية فريدة فى التصنيف.

وأضحت آراء أرسطو فى كتابه (فن الشعر) بمثابة قوانين للدراما

---

(١) انظر كتاب المسرح فى الشرق - كتاب المسرح اليابانى - كتاب فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية.

على مر العصور، برغم ما لاقت من هجوم بعض الذين أخطئوا تحليلها وشرحها وفهمها، وكانت فى الوقت نفسه، منارًا ينير الطريق للبعض الآخر. وفى أحيان أخرى كانت ولا تزال تثير الجدل والنقاش حول صحتها أو عدم صحتها. ولكن يجب ألا ننسى أبدًا أن هذه آراء واجتهادات شخصية - كما ذكرت - استخلصها أرسطو من خلال الحركة الأدبية والفنية التى كان يعيش وسطها فى عصره، فلا يجب أن نطبق آراءه تطبيقًا أعمى، ولا يجب أن نضرب بها عرض الحائط. بل من الواجب علينا أن ندرسها ونتفهمها جيدًا، ثم نقبل ما نقبله منها، ونرفض ما نشاء، ولكن من خلال وعى ودراسة حتى يأتى الجديد دائمًا إضافة للقديم وليس لمجرد أن يكون جديدا.

ما هى المسرحية؟

الدراما فى اللغة اليونانية - كما ذكرت آنفًا - معناها الفعل. وكل المؤلفات الدرامية التى ظهرت فى تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك «ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربًا وبعدًا كما تستبدل أحيانًا بكلمة (مسرحية)[1]».

«والتأليف المسرحى لون من ألوان النشاط الفنى، هو نوع أدبى يتحقق فيه ما يتحقق فى سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة.. والمشكلة.. هى تحديد الوسيلة التى يتناول بها المؤلف المسرحى الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها[2]».

(١) محمد عبد الرحيم عنبر المحامى (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م ص ٧٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) الناشر: دار الفكر العربى، العدد ٤١٢ من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت) ص ٢٧.

وقبل أن أمضى فى موضوع الكتاب وهو أصول كتابة النص الدرامى، يجدر بى أولا أن أتساءل هل هناك فعلا أصول أوقواعد للكتابة أوالتأليف؟ وإجابة هذا السؤال هى أنه هناك فعلا أصول وقواعد وأسس للكتابة، وقد استخلص هذه الأصول - بالإضافة إلى أرسطو - أساتذة الأدب والنقد فى العالم، من خلال مشاهداتهم للعروض المسرحية، ومن خلال قراءاتهم للنصوص المكتوبة، أى أنهم راقبوا الشىء فاكتشفوا قانونه، أى اكتشفوا الأسس التى يقوم عليها هذا الشىء.

ولكن هل هذه الأصول أو الأسس أو القواعد لابد أن يلتزم بها المؤلف؟ إن الطرق والمواصفات التى تقرؤها فى كتب الطهى لن تجعل من أى إنسان طباخاً ماهرًا، ولكن يجب أن يكتشف لنفسه طريقته الخاصة، التى تجعل لطعامه نكهة معينة، تختلف عن غيره، ولكن هل هذه الأسس تجعل من يلتزم بها ويسير عليها مؤلفًا ناجحًا؟ أو بمعنى أدق هل يمكن تعلم التأليف؟

إن الإجابة على هذا السؤال لا يتسع لها هذا المقام، ولكن لا بد أن أذكر أن التأليف استعداد شخصى أو موهبة، وما هى دراسة الأسس أو الدراسة عمومًا إلا ثقل وتأكيد ومران لهذا الاستعداد، أو لهذه الموهبة. والأستاذ على أحمد باكثير يقول: «إن هذه القواعد والأصول لا ينبغى أن يخرج عليها الكاتب المسرحى إلا إذا شعر بالحاجة إلى ذلك ليحقق غرضا من الأغراض الهامة لا سبيل إلى

تحقيقه فى رأيه بغير هذه التجربة[1]».

ولكن يجب أن نعرف أنه لاتوجد قواعد خاصة لكتابة المسرحية الناجحة، فالمسرحية ليست بناءً معماريًّا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن فى الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أوقوانين أوأسس الكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم، أى ليست جامدة، أوملزمة، ولكن لابد من الإلمام بها فى البداية وقد يخرج عليها بعد ذلك ولايلتزم بها التزامًا حرفيًّا، وهذا ماحدث ومازال يحدث لمؤلفين كثيرين، فهذه الأصول عرضة للتغيير باستمرار، وقابلة للتكييف وفقًا للمادة التى يتناولها الكاتب، ولكن المهم هو أن يلم بها الكاتب ومن خلالها ينطلق. حيث يجب أن يستفيد الكاتب من كل ذلك، ثم يكتب هو، وفى مقدمة مسرحية (السلطان والقمر) لعادل النادى نجد الدكتور فخرى قسطندى، يقول: «تنوع أساليب البناء الدرامى عند الكاتب تجديد يجعله ينتقى من أكثر من شكل مسرحى، على أنه لايندرج تحت واحد منها»[2] ثم يقول: «السلطان و القمر مسرحية.. تدل على.. قدرة على الجمع بين أكثر من شكل

(١) على أحمد باكثير (فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) الناشر: معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، القاهرة سنة ١٩٥٨ م، ص ٨٤.

(٢) د. فخرى قسطندى (مقدمة مسرحية السلطان والقمر) تأليف عادل النادى الناشر الهيئة العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤ م، ص ٢٢.

مسرحى لا تصنف تحت شكل بعينه[٣]»، فما أحوجنا إلى معرفة الأصول ثم الانطلاق من خلالها إلى كل ما هو جديد.

ولكن، يجب أولاً أن نعرف مصادر الكاتب للأفكار، أو بمعنى أدق نضع إجابة لسؤال يقول: كيف يحصل المؤلف على أفكار ليكتبها؟ وما هى مصادر أو منابع هذه الأفكار؟

مصادر الكاتب:

إن أى مصادر يمكن أن يعود إليها الكاتب الدرامى ليتناول العمل من خلالها قد لا تزيد عن ستة مصادر. وهى: الأساطير، التاريخ، حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن، والتخيل.

أولاً: الأساطير:

والكاتب هنا يركن إلى أسطورة ما من الأساطير ليستقى منها المادة الأساسية لنصه الدرامى، وتعتبر الأساطير مصدرًا هامًّا من مصادر الكاتب الإغريقى وغير الإغريقى، لأنها من المصادر الهامة لدى المؤلف الدرامى، ولأنها ارتبطت عمومًا بوجدان الإنسان البدائى، وما البشر جميعًا إلا امتداد لهذا الإنسان، وأن إنسان العصر الحديث ما هو إلا إنسان بدائى خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة

(٣) المرجع السابق نفسه ص ٢٦.

والتقدم، ولكن عندما تصطدم رغائب هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائى من السهل أن يقتل أو يفعل أى شىء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما زالت تخاطب الإنسان البدائى الموجود خلف القشرة الموضوعة فوق إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الابعاد المكانى أو الزمانى فى المسرح السياسى، أو مسرح الإسقاط السياسي، لكى يعبروا عن كل شىء فى حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة. وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما زالت من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامى.

ثانيا: التاريخ:

وفيه يرجع الكاتب إلى أحداث تاريخية معينة ليستقى منها، ويضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقًا لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصدق الفنى، ولكنه لا يحذف بمعنى أنه يزيف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هى ثابتة، ولكن له أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة ويضعها فى المواقف نفسها، وله أيضًا أن يغير من الدوافع النفسية للشخصيات بغية الوصول للصدق الفنى، والشكل الذى يرغبه، فمثلا كليوباترا عند شكسبير عاهرة وعند برنارد شو طفلة ليس لها فى الحب، أما أحمد

شوقى فجعلها تفعل أى شىء من أجل مصر[1].

فكليوباترا عند الثلاثة هى كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة. ولكن الذى تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالبًا بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التى ينشدها هى الخلق وليس التأريخ. وفى مسرحيتى (الحسين ثائرًا)[2] (والحسين شهيدًا)[3] نجده أخذ شخصية الحسين كما هى دون تغيير، لأنها تاريخ ثابت، ولكنه أضاف شخصيات جديدة وفعل بها ما شاء من أجل الصدق الفنى، ولخدمة ما يريد أن يقدمه للمتلقى.

١

(١) انظر:

– برنارد شو (مسرحية: قيصر وكليوباترا) ترجمة د. إخلاص عزمى، الناشر سلسلة مسرحيات عالمية الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر – وزارة الثقافة، القاهرة العدد (٣٤) نوفمبر ١٩٦٦ م.

– أحمد شوقى (مجلد الأعمال الكاملة – المسرحيات) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ م مسرحية مصرع كليوباترا من ص ٤٤٩ إلى ص ٥٤٨.

(٢) عبد الرحمن السرقاوى (مسرحية: الحسين ثائرًا) سلسلة روايات الهلال العدد ٢٧٥ القاهرة نوفمبر ١٩٧١ م.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى (مسرحية: الحسين شهيدًا) الناشر: دار الكاتب العربى لطباعة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٩م.

ثالثاً: حياة الكاتب الخاصة:

الكاتب قبل أى شيء آخر هو إنسان مثل أى إنسان، يحزن ويفرح، يعيش حياته بما فيها من مآسى وشقاء، ومن سعادة وابتسام، ومن مواقف معينة. والكاتب الذى يستفيد من حياته الخاصة يجعل منها - أو من مواقف فيها - محورًا للعمل الذى يبتدعه. وإذا ألقينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبى فسنجد أن هناك كثيرًا من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها، وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة.

فمسرحية (الأب) لأوجست سترندبرج السويدى[1] وكتاب (الأيام) لطه حسين، و(سارة) لعباس محمود العقاد، و(زينب) لمحمد حسين هيكل - التى تمثل حياته فى بدايتها - ينتمون إلى هذا النوع الذى يستفيد منه الكاتب من تجاربه فى الحياة.

والكاتب النرويجى «هنريك إبسن» نفسه نجد فى أعمال له تصويرًا لتجارب شخصية فى الحياة فمسرحية (سيد البنائين)[2] أو البناء الأعظم، نجد خطوطها الخارجية قد استمدها من خلال

(١) أوجست سترندبرج (مسرحية الأب) ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، الناشر: مكتبة مصر، العدد (١٠) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، اكتوبر ١٩٥٨م.

(٢) هنريك إبسن (مسرحية سيد البنائين) ترجمة: صلاح عبد الصبور، الناشر: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، العدد (٢٧١) من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت).

علاقته بامرأة تدعى «إميلى بارداش»، التى كتب لها فى إحدى الرسائل «إنى لا أستطيع أن أكتب ذكرياتى.... إنى أعيش تجاربى مرة بعد أخرى.. وأجد فى الوقت عينه أنه من المتعذر علىَّ أن أحيلها شعرًا كلها»[1].

وإذا نظرنا لأعمال العديد من الكتاب الكبار، سنجد فيها ولو موقف من خلال حياتهم، لأنه لن يستطيع الكاتب أن ينسلخ من نفسه، فتلقائيًّا يظهر بطريقة أو بأخرى، فالكاتب لابد أن يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. هذا، والموقف الخاص فى العمل الدرامى، وكذلك الاتجاه الفكرى، يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب.

رابعًا: تجارب الآخرين:

من الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة، ويبدو أن الله ترك النظر - بدقة - للكاتب الدرامى، فالكاتب الدرامى له عين فنية يرى بها مالا يراه الآخرون، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها، ويجمع مالا يستطيع تجميعه الآخرون، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة، أو بين تجربة يراها حديثًا تذكره

---

(١) كينث ميور (شكسبير وراسين وإبسن فى مراحلهم الأخيرة)، ترجمة عبد الله حسين. الناشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦١م، ص ١٠٠، ١٠١.

بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد، فتثير فى نفسه شيئاً يكون نتاجه عملاً أدبيا، ومما لا شك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامى الخاصة لها أهمية فى هذا المصدر، بل وفى كل المصادر.

خامسًا: العقل الباطن:

من المعروف عن مدرسة فرويد فى التحليل النفسى بأنهم حاولوا أن يظهروا ما فى عقل الإنسان الباطن من رواسب وأشياء تستقر فى اللاشعور، ثم تخرج بعد ذلك بسبب أو بآخر، بل زادوا على ذلك بأن كل حركات الإنسان ما هى إلا انعكاس لا شعورى، ولكن لا جدال فى أن لا شعور الإنسان يؤثر فى فكره وعمله وحركته، ولعل «أوسكار وايلد تتضح فى أعماله هذه النقطة»[1]. وأن ما نلمسه من حيوية وحرية فى خلق الكاتب لشخصياته، مصدره عادة العقل الباطن الذى يمد العقل الواعى بطريقة غريزية بالمادة التى يحتاج إليها. ومن خلال ذلك نجد أن ما فى عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله.

سادسًا: التخيل:

إن المؤلف الذى يتخيل شيئًا معينًا ليخلقه لا يتخيله من الفراغ،

(١) د. أحمد السعدنى (كيف يتناول الناقد نصًا دراميا) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/٤/٢ للسنة الثالثة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

ولكن كل الذى يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة فى الواقع، وعلى هذا الأساس لا يوجد شيء اسمه الخيال المطلق من الفراغ، وما الخيال فى الحقيقة إلا عناصر موجودة، وعقلية الكاتب تعيد تجميعها وتشكيلها فى صورة جديدة غير المألوفة[1].

ويتخيل الكاتب أشياء وأشياء ليخلقها، وهنا نجد أن التخيل يدخل فيه العقل الباطن، والحياة الخاصة للكاتب، وتجارب الآخرين، وما إلى ذلك من عوامل تساعد عقلية المؤلف على تجميع عناصر مختلفة تكون فى النهاية خلق جديد يطلق عليه خيالى.

وبعد أن يجد الكاتب الموضوع الذى سيكتب فيه «مسرحية مثلا» عليه أن يكون قادرًا على الإفصاح عما فى نفسه، ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

فما هى عناصر المسرحية؟

بدون أى شك لابد من وجود الموضوع أولاً أو الفكرة الأساسية، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب فى تناول الموضوع من خلال الشكل، أى من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامى، وبهذا نجد أن الشكل لا ينفصل إطلاقًا عن المضمون، فقد

---

(١) د. إبراهيم حمادة (عن مسرحية بيجماليون) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٣١ للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

تم تناول كل منها من خلال الآخر حتى يخدمه ويقويه، صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أى فن، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أى عمل فني، فالطبيعة البشرية ذاتها لا تدرك الأفكار أو الأحاسيس إلا من خلال شكل مادى ملموس، فنحن مثلاً لا نعرف المعنى المجرد للحب إلا من خلال شخص نحبه بالفعل، وبحكم أن الفن تجسيد لكل المعانى والأفكار والأحاسيس التى تعانى منها النفس البشرية، فإن الإنسان من خلال الشكل الفنى يمكنه التعرف على نفسه بكل ما تحويها من تناقضات من خلال الشكل المجسد أمامه. ومن هنا جاء عدم انفصال الشكل عن المضمون، فالمسألة ليست مجرد قشرة خارجية ولب داخلى، ولكنها تفاعل بين الداخل والخارج، أى بين المجسد والمجرد، أو بين الشكل والموضوع[1].

ولنحاول أن نطرح العناصر التى تكون بناء النص الدرامى، كل عنصر على حدة، لنقف فى النهاية على البناء المتكامل للنص الدرامى سواء للمسرح أو للسينما أو الإذاعة أو التليفزيون. ولكن دون الخوض فى المذاهب الفنية من الكلاسيكية حتى العبثية وما إلى ذلك، حيث إن كل مذهب من تلك المذاهب اتصف بأصول معينة فى الكتابة

(١) انظر: د. رشاد رشدى (ماهو الأدب) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٠م، ص ٣٣.

له، ولكنى سأحاول أن أضع يد القارئ على الأصول عمومًا، وسيتم التعرض لأى مذهب من المذاهب إذا دعت الضرورة لذلك داخل الكتاب.

الحوار فى المسرح

تعريف الحوار:

يعتبر الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية فى مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً طيباً لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين.

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب فى المسرحية، وهو السمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائى لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح.

الفرق بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية:

إن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفنى. فالحوار الدرامى ليس حوارًا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين فى الحوار، وهما اللذان يتحدثان فى المسرحية.

والطرف الثالث هذا، أو بمعنى آخر المشاهد، هو الذى يضع الفرق الجوهرى بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية فى الحياة اليومية. فالمحادثة العادية فى الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث، فالدائرة مغلقة على طرفى الحديث فقط، كل يوجه كلامه للآخر، أما فى الحوار الدرامى فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية، فيها المشاهد الذى يتابع المسرحية ويسمع كل شىء يقال، إذن فالمشاهد جزء أساسى فى الحوار الدرامى.

وعلى هذا الأساس نجد أن كل كلمة تتحدث بها شخصية مسرحية إلى أخرى المقصود من هذا الكلام - الحوار - أن يصل إلى المشاهد أو الطرف الثالث كما سميته. ولكن يجب على المؤلف ألا يتعمد أن المشاهد هو المقصود بهذا الحوار، وإلا أصبح الحوار نوعًا من أنواع الخطابة لا أكثر ولا أقل.

ولابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقاً واضحة بين الحوار فى العمل الدرامى والحوار فى الحياة، فكل منهما حوار، ولكن فى الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة «حوار» أكثر اختصارًا وإفصاحًا عن كلمة «محادثة»، فكثيرًا ما نجد الناس تتحادث فى الشوارع والمنازل أو فى أى مكان أحاديث عادية جدًّا يمكن حذف أغلبها حيث لا فائدة منها، أى أن كلمات محادثاتهم ليست لها صلة بالموضوع الذى يتحدثون فيه. أو مسترسلاً فيه، أو يكون الحديث لمجرد المجاملة، فتجد المعانى تتكرر بصورة أو بأخرى دون داع لذلك. هذا موجود فى الحياة، أما فى العمل الدرامى فالوضع يختلف تمامًا، فالحوار ينتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك الكاتب كل العبارات التى لا قيمة لها، فالحوار الدرامى لا ينبغى أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية فى الحياة، لأن أى محاولة لنقل الأحاديث العادية تعتبر محاولة مضحكة تبعد صاحبها عن الفن، لأن نقل الواقع الخالص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أية متعة من تلك التى ينشدها المتلقى. ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامى مشابهًا للحديث اليومى العادى فى الحياة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها.

وإذا ألقينا النظر على أى شخصين يتحدثان إلى بعضهما، فى الشارع أو على مقهى أو فى النادى أو فى أى مكان، سنجد أن حديثهما ليس حوارًا دراميًّا لأنه يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر

الكلى، ليس فيه وحدة عاطفة، أو حتى وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية. والمتحدثان ينتقلان من موضوع إلى آخر دون وجود روابط معينة تحكم حديثهما كما هو معهود فى الدراما، بل مجرد تسلية أو تمضية وقت أو أداء واجب فقط لا غير، وانتقالهما من موضوع إلى آخر دون ضرورة حتمية[1]، كل ذلك يجعل الحوار المتبادل بينهما ليس حوارًا دراميًّا بل مجرد محادثة عادية.

صفات الحوار:

الحوار الجيد على هذا الأساس يقدم ما لا يوجد فى الحديث اليومى، فيكون مسليًا حيث الحديث اليومى ممل، مقتصدًا برغم أن الحديث اليومى أغلبه مضيعة للوقت، واضحًا لا غموض فيه.

الاقتصاد:

إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج فى حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضى على البناء الدرامى للمسرحية، ولذلك يجب أن يكون الكاتب الدرامى متيقظًا دائمًا لشخصياته، ولا يسمح

---

(١) د.عبد العزيز حمودة (البناء الدرامى) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٦٤.

لأى شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابى فى تصوير الشخصية نفسها، أو فى دفع الأحداث إلى الأمام، أو فى إلقاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقى، أى لابد من الاقتصاد فى الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد فى الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدى إلى عدم الفهم، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدى وظيفة درامية واضحة، فى حين أن روائع المسرح العالمى زاخرة بجمل طويلة ولكنها درامية فى كل تفاصيلها[1] دون أن تكون بها جملة لا تضيف شيئاً سواء إلى أبعاد الشخصية، أو لتطوير الحدث، فيجب على المؤلف أن يحذر الجمل الميتة هذه، وأن الكثير من مسرحياتنا فى مصر مليئة بالجمل التى يمكن حذفها دون أن يسبب ذلك أى ضرر بالنص المسرحى لأنها ميتة لا تضيف شيئًا جديدًا، بل حذفها سيجعل المسرحية أفضل بكثير.

ويجب كما ذكرت أن يكون الحوار واضحاً، لأن أكبر شيء يقضى على المسرحية هو الغموض، حيث إن المشاهد الذى لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل فى أثناء قراءة كتاب مثلاً، حيث يمكن له أن يعود للجملة - فى حالة القراءة - مرات ومرات إلى أن يفهم معناها، أما فى المسرح فلابد أن يكون

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٦٩.

المعنى واضحاً من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحى، لأن الغموض حتى لو كان سببه العمق الفكرى للموضوع إلا أنه يقلل من متعة المشاهد.

وعلى هذا الأساس فالوضوح فى عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق[1].

الموضوعية فى الحوار:

إن المؤلف الذى رسم شخصياته وأدركها جيدا، يجب بعد ذلك ألا يكون أكثر من مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلابد أن تنحصر مهمة المؤلف فى نقل كلام الشخصيات التى رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات فى المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف، فلابد أن ينحى المؤلف نفسه جانباً ولا يتذكر سوى شخصياته فقط، أى أن الحوار لابد أن يكون موضوعيًّا نابعًا من خلال أبعاد الشخصيات التى رسمها الكاتب من البداية وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار نفسه، كما يبدو هذا واضحًا فى أعمال كثيرة للكاتب الأيرلندى «جورج برنارد شو»[2].

(١) د. شفيق مجلى (مشكلة الحوار المسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الخامس، القاهرة، مارس سنة ١٩٦٤، ص٤٨.

(٢) انظر مسرحيات جورج برنارد شو.

الإيقاع فى الحوار:

يعتبر الإيقاع فى الحوار هو الانسجام بين كل جزء وجزء آخر، وبين كل جزء والكل، والإيقاع من أهم مقومات الحوار، وهو فى المسرحية بمثابة النبض فى الجسم البشرى، والإيقاع فى الحوار يشبه الهارمونى فى الموسيقى، فيجب أن يتمتع الكاتب بقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذى يكون له أكثر الأثر على المتفرج. فالفصول فى المسرحية تتضمن مشاهد، والمشاهد تتضمن أحاديث، والأحاديث تتضمن جملاً وعبارات، وفى تلك الفصول والمشاهد والأحاديث والجمل والعبارات إيقاعٌ واتزان، فإذا زاد الإيقاع أو قل عن حده فى حديث أو مشهد أو فصل، أو بمعنى أدق، إذا زاد هذا الإيقاع فى جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الآخر أو بالكل، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالإيقاع الكلى ويشوه اتزانها[1].

فيجب على الكاتب أن يكون متمتعًا بأذن موسيقية، فلابد أن يملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت، بمعنى أنه يجب أن يدرك متى يزيد من سرعة كلامه، ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع، أو التحرك الهادئ وهكذا.

---

(١) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما)، ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة مصر القاهرة، (د.ت)، ص٢٢٦.

العلاقة بين الحوار والمنظر:

إن كان للحوار إيقاع أذنى، فالمنظر لابد أن يكون ذا إيقاع بصرى، حيث إن إتفاق الإيقاعين يضفى على المسرحية جوًّا خاصًّا يساعد المشاهدين على تقبل عالم المسرحية.

والحوار الحى الذى يشد انتباه المشاهدين إلى خشبة المسرح لابد أن يتخيله الكاتب فى أثناء عملية الكتابة، ويتمثل المنظر الملائم لهذا الحوار، حيث إن الجملة الحوارية تصل إلى المتلقى - المشاهد - مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت، وعلى هذا الأساس يجب على المؤلف أن يكون واعيًا فى أثناء صياغة الحوار بما تتطلبه الحركة بين كل كلمة وأخرى، وأن تتفق كلمات الحوار جميعها مع المنظر العام الذى يراه المشاهد على خشبة المسرح من أجل استكمال الإيقاع البصرى للمسرحية.

وظيفة الحوار:

يقول لاجوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية):

«إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية»

«والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها».

«والحوار يشف عن الأحداث المقبلة»[1].

ويقول روجرم بسفيلد (الابن) فى كتابه (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) إن للحوار ثلاث وظائف:

أولاها: السير بعقدة المسرحية، أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

وثانيتها: الكشف عن الشخصيات.

وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها[2].

ويقول تشارلس مورجان: «إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة - وتصوير الشخصيات - وخلق الجو أو الحالة»[3].

كما يقول روبرت إس جرين: إن الحوار أيًّا كانت وسيلته له وظائف ثلاث:

١ - إعطاء المعلومات.

٢ - التعبير عما تنطوى عليه العواطف.

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت) ص ٤١١ - ٤١٣.

(٢) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٣٠.

(٣) تشارلس مورجان (الكتب وعالمه) ترجمة: د.شكرى محمد عياد. ص ٢٦٨.

٣ - تطوير الحوادث حتى تمضي إلى العقدة[١].

ويمكن لنا من خلال الآراء السالفة لوظيفة الحوار أن نستخلص أن للحوار وظائف أربعا:

١ - التعريف بالشخصيات. ٢ - التعبير عن الأفكار.

٣ - تطوير الأحداث.

٤ - مساعدة المسرحية فى أثناء إخراجها.

أولا: الحوار والتعريف بالشخصيات (التوضيح):

إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد المادى، والاجتماعى، والنفسى، فنعرف منه من هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص فى المستقبل، لأن الحوارالمسرحى يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها، وتلك سمة من سمات الحوارالتمثيلى الذى يهتم بالكشف أول شىء عن الشخصية، ومراحلها التى ستمر بها، والتى باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها[٢] لأن الحوار يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التى تمر بها الشخصية طوال المسرحية، وإذا نظرنا إلى أعمال وليم شكسبير سنجد أن الشخصيات كلها تنمو

(١) روبرت اس جرين Television writing P. 74

(٢) (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) ص ٣٩.

باستمرار فى جميع أجزاء المسرحية[1].

والحوار لا يجب أن يكشف لنا عن الأبعاد الثلاثة للشخصية فقط، ولكن يجب أن يلقى الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكًا ما، سنعرف بالطبع هذا السلوك وندركه، ولكن فى الوقت نفسه يجب أن يدرك المشاهد من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره؟ أى المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك.

والتعريف بالشخصيات يجب أن يتم فى المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها، إلا إذا كان الكاتب عامدًا إلى ذلك من خلال الشكل الذى يقدمه. ففى مسرحية (السلطان والقمر) نجد ذلك واضحًا، سواء فى بداية المسرحية أو خلالها، وإذا نظرنا إلى بعض الجمل الحوارية فى اللوحة الأولى نجد الآتى:

....

السلطان: (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التى سنمثلها، طبعًا أنتم تعرفون أننى (اسم الممثل الحقيقى) ولكنى هنا سأقوم بدور السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر.

---

(١) انظر أعمال وليم شكسبير.

ياسمين : وأنا (اسمها الحقيقى) ابنة (اسم الممثل الذى يقوم بدور السلطان) أقصد ابنة السلطان فى هذه المسرحية.

الوزير : وأنا وزير السلطان، لا يوجد لى اسم فى المسرحية سوى أننى الوزير، ويكفينى اسمى الحقيقى (يقول اسمه الحقيقى).

....

وقد كان الأقدمون يلجئون إلى المناجاة الفردية، أو الأحاديث الجانبية، أو خطابات يقرؤها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم يقرءونها لأنفسهم. أو استخدام أمين السر[٢] وهو شخصية يثق فيها أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم، فتكشف عن سلوكهم وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به، كهورشيو فى هاملت والمربية فى روميو وجولييت[٣].

أما المناجاة الفردية، فنجد مسرحية «هاملت» مثلا بها تلك الحيلة الدرامية، ومن خلال المنولوجات الطويلة التى يلقيها هاملت يدرك المتلقي وضع هاملت جيدًا، وكذلك فكره وماذا سيفعله، وأين كان، وأين سيذهب، ولكن يجب أن يدرك الكاتب أنه ليس كل كاتب مسرحى هو شكسبير. فيجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو

---

(١) مسرحية (السلطان والنسر) ص ٣٢.

(٢) مارجورى بولتن (تشريح المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ م، ص ١٥٢.

(٣) انظر مسرحية (هاملت) ومسرحية (روميو وجولييت) لوليم شكسبير.

المنولوج كثيرًا إلا إذا كان الكاتب مدركًا لأصول المنولوج جيدا، وقادرًا على صياغته فى أسلوب يجعله شائقًا ومعبرًا عن كل شيء، وليس فى إسهاب بالرغم من طول المنولوج، لأن كل كلمة - كما ذكرت - لابد أن يكون لها وظيفة تؤديها.

أما حيلة الأحاديث الجانبية، فهى طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التى تهجس فى رأس المتحدث أو المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر. وهى عادة تستخدم عندما تشمل المسرحية على عدد من الشخصيات على خشبة المسرح فى آن واحد، فمن المعروف أن هذه الشخصيات يتم تقسيمها إلى مجموعات منفصلة، تتظاهر كل مجموعة بالانهماك، أو أن يقف اثنان من الشخصيات وقد أخذا جانبًا يتحدثان فيه أو يتظاهران باللامبالاة حين يتحدث شخص آخر أو شخصان آخران فى موضوع مثلا. وقد يظهران صفة الإعجاب أو السخرية من حديث الغير فى هذا الجانب الذى يتخذونه على خشبة المسرح. وقد تكون تلك الأقوال الجانبية مقبولة كوسيلة لتوضيح أن الذى يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شيء غير صحيح، أو أنه قول يحتمل معنيين وهذه الحيلة قل استعمالها. وبالرغم من ذلك فإننا نجد هذه الأحاديث الجانبية تظهر من حين لآخر فى أعمال بعض الكتّاب.

ولكنى أعتبر أن خير طريقة هى أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى، أو مع مجموعة شخصيات، وجميعهم يتفوهون بجمل

قصيرة مركزة ومعبرة، وتكشف عن المطلوب بالنسبة للشخصيات. واختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية وصفاتها، والأحداث التى تعيشها كذلك. وعلى هذا يجب أن يكون الكلام محملاً لدلالات تكشف عن الشخصية وتعبر عنها تعبيرًا طبيعيًا لا افتعال فيه[1].

ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التى تعيش فيها، أى لكل القاموس اللغوى الخاص به، فإذا كانت الشخصية لطبيب، فلا بد أن يكون حواره من خلال المصطلحات الخاصة به، والأخلاق المناسبة له كطبيب. وعلى العكس لو كانت الشخصية لتاجر خردة فى وكالة البلح مثلاً. فهذا التاجر لن يتحدث إلا من خلال وضعه الطبقى فى وكالة البلح، ومستوى تفكيره وفلسفته الضيقة، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خردة. وليس معنى ذلك أن يكون حوار الشخصية مطابقًا لمقتضى الحال أو المقام فقط، بل ينبغى أن تكون هناك مطابقة بين لسان الحال ولسان المقام، أى مطابقة حال الشخصية فى المجتمع، فقير أو غنى أو ملك أو أمير، مع لسان المقام، أى وظيفة الشخصية كطبيب أو تاجر أو حرامى أو شيال.. إلخ.

ثانيًا: الحوار والتعبير عن الأفكار:

إن الحوار الجيد لا يقف ساكنا ولا راكدًا لكى يحلل ويعلل، بل

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤١٤.

هو الحوار الذى يحمل معانى كثيرة فى كلمات قليلة[1].

ومن المعروف أن لكل عمل أدبى فكرة أساسية يشتمل عليها. وكل شيء فى العمل الأدبى يهدف -من ضمن ما يهدف- إلى نقل الأفكار والمعلومات بكافة الوسائل الفنية، والمؤلف المسرحى يجب أن ينقل فكرته الأساسية من خلال وسائل التعبير فى مسرحيته، والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعًا بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها، ومهمة المؤلف هنا تكمن فى كيفية جعله للمعنى الذى ينشده واضحًا مفهومًا بالنسبة للمشاهدين، ولا يتأتى ذلك له إلا إذا كان مسيطرًا على مادته جيدًا، وبأن تكون الفكرة واضحة فى ذهنه، لأن فن المؤلف المسرحى هو الإفصاح عما فى نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

ولا يمكن أن تنفصل الصورة عن المضمون فى العمل الفنى على الإطلاق، وإلا ماذا سيكون المضمون وهو بلا صورة أوشكل؟ وكيف للمشاهد أو المتلقى أن يفهم المضمون إلا إذا ترجم هذا المضمون إلى صورة توصيلية مثل اللغة أواللون أوالصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء؟ ماذا سيكون مضمون المسرحية أو القصة إذا أصبح أسلوب كتابتها فاسدًا سيئًا؟[2] إنها تصبح لا شيء، لانفصال الشكل عن المضمون.

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢١٨.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٥٠، ٥١.

وبما أن الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم، فإن المؤلف يعبر به عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة بالإضافة إلى الكشف عن الموضوع وعمّا وراء هذا الموضوع.

ولذلك ينبغى كما قلت أن يكون الحوار جيدا، كل كلمة فيه تدل على معنى يكشف عن حقيقة ما، ويعبر عنها تعبيرًا طبيعيًّا دون افتعال، لأن الحوار هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين وأى مبالغة فيه، قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه فى أثناء كتابته للمسرحية، بل إن الحوار المبالغ فيه قد يصرف الجمهور عن فكرة المسرحية التى يهدف إليها الكاتب، وتنتهى المسرحية دون أن يعلق فى ذهن المشاهد إلا بعض كلمات قليلة ترسبت فى أذهانهم، وسرعان هى الأخرى ما تذهب بعيدًا عنه لأنها - الكلمات - استقلت عن مضمون الفكرة.

ولذلك يجب على المؤلف أن يترك كل العبارات التى لا قيمة لها، وينتقى خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، لأن أى مؤلف يحاول أن ينقل الأفكار بصورتها فى الحياة الواقعية لا تعطى المتعة الفنية المرجوة منها. وعلى المؤلف أن يبذل قصارى جهده فى تجميع معلوماته وأساليبه فى أسطر قليلة من الحوار، لكى يحتفظ بالخط الدرامى للمسرحية فى قوة وثبات دون أن يطرأ عليه أى اهتزاز.

والحوار الدرامى فى المسرحية بمثابة نسيجها، وهو يلائم الموقف

الأحداث وفقًا للمعنى الذى ينشده المؤلف. ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد. فمثلا مواقف الجد تتطلب جملاً قصيرة فيها قوة ما، أما مواقف الغرام فتتطلب جملاً غنائية متدفقة سلسلة فيها الفيض العاطفى والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة ذات صيغة منطقية، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضًا.

وكذلك لا بد أن يراعى المؤلف المعنى العام الذى يجب أن يلون به مسرحيته «فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوب الجماهير روح الفكاهة والمرح والسخرية، وإن كانت مأساة انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع»[1].

وهذا الرأى نفسه تؤكده مارجوى بولتن حين تقول «مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التى تعلى من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار»[2].

---

(١) توفيق الحكيم (فنون الأدب) ص ١٤.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٧٦، ١٧٧.

ثالثًا: الحوار وتطور الأحداث:

إن الحوار أداة تعبير عن الحدث. والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضًا، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدى إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة.

وحيث إن أدب المسرح أدب تمثيلي، ولأن الأدب التمثيلي فن متنوع الأغراض، يستخدم الكلمات والموسيقى والمناطق المليئة والخالية، وحركات الممثلين كأدوات للتعبير. والكلمات أو الحوار تصاحب الفعل، لأن الفعل بمفرده ليس له من معنى إلا قدر قليل.

فإذا كان الحوار ضعيفًا طغت المناظر عليه وشدت انتباه المشاهدين لدرجة تصرفهم عما يقال. وقد كان «ديفيد بيلاسكو» يصر على قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار، لقد كان هذا المخرج والمدير الفني والمؤلف المسرحي - بيلاسكو - يلتمس في الضوء واللون والصورة تلك العلاقة التي تربط بينها وبين الحوار، وقيام هذه العلاقة التفسيرية كما يقول بيلاسكو هي الفن الأصيل الحقيقي الصادق الذي يجب أن نحصل عليه[1].

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٩.

ولهذا كان من الأفضل للمشاهد فى الملاهى الضاحكة التى تعتمد على الحوار الملىء بالنكات، ألا تمثل أمام ستائر مصور عليها مناظر كثيرة، حتى لا تضل فى آفاقها عيون المشاهد، ولا يركز فى الحوار، ولذلك من الأفضل أن تكون المناظر داخلية بسيطة، وإن كان هناك بعض الاستثناءات من ذلك. ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد التى تجرى داخل مناظر المنازل بعيدًا عن المناظر الخارجية المصورة تعتمد أكثر ما تعتمد على الحوار[1].

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث، فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر، وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطًا قويًا بديعًا، استطاعت أن تنفذ إلى القلوب. وهذا ومن الممكن أن تقضى كلمة واحدة فى الحوار على مشهد تمثيلى، كما يمكن أن تكون سببًا لنجاحه، ولقد كان «جون جولزوزى» يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضى ولا بد على الإيهام المنشود، كما يقضى حجر بعد قذفه فى ماء راكدة على الصورة المرئية فى صفحة الماء فيجعلها هباءً منثورًا[2].

ولذلك كان لزامًا على المؤلف أن ينتقى كلماته جيدا. لأن هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث المجسد بصورة أفضل.

وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله، ومقدمة لصراع أقوى وأكثر

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٦٧.

تعقيدًا بعده، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام حتى تصل للذروة.

وعلى هذا فليس هناك فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل لابد أن تكون كل فقرة نابعة من الشخصية ومعبرة عن حادثة أو موقف حيث إن الحوار يتشكل وفق إحساس كل موقف ومشهد. ولا بد أن يعتنى المؤلف بالحوار الدرامى لكى يعبر به عن الحدث تعبيرًا ملائمًا إذ أن كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنى فى وقت واحد، فيجب مراعاة ذلك جيدًا. ولا بد أن يترك الكاتب كل التفاصيل التى يمكن الاستغناء عنها فى التعبير عن الحدث، لأن العمل الدرامى يعتمد على سرد ما هو ضرورى وليس سرد كل شيء كما فى الحياة الواقعية بكل تفاصيلها[1] لأن هذا يؤدى إلى رتابة الحوار وعرقلة سير الأحداث.

وكذلك لابد للمؤلف أن يدرك أنه مهما وصل الحيل المسرحية إلى أحدث طرق للاستخدام - مثل المؤثرات الصوتية والماكياج والمؤثرات الضوئية والطيران واستخدام الأبواب المسحورة فى أرضية خشبة المسرح، وغير ذلك من حيل - لا يغنى ذلك عن استخدامه للحوار على الرغم من استخدامه البارع لهذه الحيل والمؤثرات، لأن الحوار أداة تفسير وإيضاح.

(١) د. محمد مندور (الأدب ومذاهبه) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت) ص ٨٥، ٨٦.

ولا بد أن يراعى المؤلف أن هناك أحداثًا إن رآها الإنسان نفر منها، ولا يصح أن تظهر مجسمة على خشبة المسرح - سواء مسرح أو تليفزيون أو سينما - وهى الأحداث التى تبالغ فى تصوير العنف والمثيرة للألم والمسببة للغم لدرجة لا يمكن إبرازها.

وفى هذه الحالة واجب على المؤلف أن يعمل عملية تعويض، أى أن يستخدم السرد مثلاً بدلاً من عرض الحادثة نفسها، فتتولى الشخصيات الدرامية توضيح المطلوب عن طريق الحوار والانفعالات النفسية الملائمة للموقف، وقد يكون هذا أبلغ فى التعبير وأشد وقعًا حيث التأثير الانفعالى. وفى الوقت نفسه يكون المؤلف قد وفر على المشاهد تجربة عنيفة مبالغًا فيها.

والمعالجة الحوارية هى التى تكيف سرعة المسرحية، فالمشهد الذى يشتمل مثلاً على أحاديث ومنولوجات طويلة فى أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذى تكون جمل الحوار فيه قصيرة سريعة ومتلاحقة.

كذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أن الحوار فى بداية المسرحية يختلف عنه فى وسطها، يختلف عنه فى نهايتها، لأن الحوار الهادئ سرعان ما يتغير تبعًا للصراع وتعقيد الأمور.

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار، فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة. وهذا يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله «أوغسطس

توماس» بالشرح حيث قال: «إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين «كان» و«يكون». إن شيئًا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته، فهو يصف هذا الشيء كما كان، ويصفهم كما كانوا، أما فى المسرحية فثمة شيء يحدث الآن[1].

وحيث إن المسرحية تشتمل على شيء يحدث الآن فلابد للمؤلف أن يحافظ على استمرار تدفق الأفعال فى مسرحيته منذ البداية، وتدفق الأحداث عن طريق الحوار يجعل الكاتب حريصًا على دوام عرض مسرحيته، فيكون الحوار معبرًا شائقًا بحيث لا يعطى فرصة للمشاهد للعودة إلى أجزاء أنتهت من المسرحية كما يفعل قارئ القصة إذا استولى عليه غموض ما[2].

رابعًا: الحوار ومساعدة المسرحية فى أثناء إخراجها:

إن كلمات الحوار تشير إلى المعنى وتجسده وتعلم الممثل كيف يفكر فى الكلمات ويشعر بها، حتى يستطيع أن ينطقها النطق السليم، ويعتقد «ستانسلافسكى» أن الحوار الجيد هو الذى يحتوى على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغى أن

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٦٢.

(٢) د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٩.

يكون[1] والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، حيث إن الصورة التى تنطبع فى ذهن المخرج تتكون فى الغالب من الظلال التى أعطتها كلمات الحوار فى المواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التى تصاحب الشخصية وهى تتحدث.

والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التى سيصير إليها العمل الدرامى بواسطة الأنغام الصوتية، فالحوار ينبغى أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية[2].

ونجد أن روجرم. بسفيلد يقول فى هذا الصدد «إن الكاتب المسرحى مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذى يكتبه على تذييل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التى تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها». ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية - وبالأحرى الفنية - يجب أن بدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية[3].

ومن المشاكل الفنية التى يمكن التغلب عليها عن طريق الحوار:

---

(١) د. شفيق بجلى ، خو . مسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الأول يناير ١٩٦٠: ص ٢٥.

(٢) المرجع السابق نفسه، ض ٢٥.

(٣) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٨.

تركيز انتباه المشاهدين على حوار معين بعيدًا عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت مثلاً لتغيير المنظر، وإعطاء فسحة من الوقت لتغيير الملابس، وليتمكن الممثلون من الدخول أو الخروج من وإلى خشبة المسرح عند عبارات معينة، أو كلمات معينة، وهى ما تسمى «بالمفتاح» مفتاح الدخول أو الخروج.

وغير ذلك من الأشياء التى يمكن أن يدركها المؤلف بنفسه.

الحوار فى السينما

بعد أن تعرضنا للحوار فى المسرح، وعرفنا وظيفة الحوار فى المسرحية، وشروط كتابته، فما الحوار السينمائى؟

إن الحوار فى المسرح يعتبر أداة تعبير أساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار، أما فى السينما فالحوار يعتبر أداة تعبير فقط، وليست أساسية، لأن السينما تعتمد أكثر ما تعتمد على التعبير بالصورة أولاً. ثم الصوت ثانياً. فقد نشأت السينما فى عهدها الأول صامتة كلون من ألوان الفن التمثيلى الذى يهتم بالفكر الإنسانى وبالعاطفة والحركة. واتسمت هذه السينما الصامتة بالحركة والإشارة والمنظر، وكان فيلم السينما يعبر عن نفسه بالرغم من كونه «فيلم صامت».

ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير هذه بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام، وبالرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم

أحدث ثورة فى صناعة السينما، تفوق فى عظمتها إدخال كلٌ من اللون والبعد الثالث وما إلى ذلك على الفيلم، فإننى أعتبر أن الصوت أو الحوار أداة تعبير ليست أساسية كما قلت، لأنه حتى الآن توجد مشاهد كثيرة فى كثير من الأفلام صامتة لا تتضمن أى كلمة حوار، وبالرغم من ذلك يكون تأثيرها فى نفس المتلقى أشد مما لو كانت تتضمن حوارًا.

فالحوار فى الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفًا عن أنواع الحوار الأخرى فى الرواية الطويلة، والقصة القصيرة، والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث إن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. لأن الصورة هى وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتى نظرهما أو رؤيتهما. ولذلك فيجب أن تحمل - الصورة - أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، والحوار هنا أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه. لأن الحوار فى الفيلم يتعاون مع باقى الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذى ينشده السيناريست، ففى الفيلم يجد المؤلف نفسه فى عالم يختلف تمامًا يختلف تمامًا عن عالم المسرح، لأن عالم الفيلم يعتبر الفنيين فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معًا.

المؤلف فى الفيلم لا يفكر فى بناء الحوار فحسب، بل إنه يفكر فى

ملاءمة هذا الحوار للحركة فى الفيلم، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفنى من توازن فى شكل القصة ككل. والتوقيت فى إدخال العناصر المختلفة فى اللحظات المناسبة، والاقتصاد فى تجميع خيوط الأحداث المصورة حتى لا يشرد انبتاه المتفرج لحظة واحدة[١].

وليس معنى ذلك أن الحوار فى الفيلم ليست له أهمية، ولكن أهميته فى المرتبة الثانية - من وجهة نظرى - بعد الصورة. فالمؤلف المسرحى يستخدم بجانب الحوار: المؤثرات الصوتية والحركات والموسيقى والمناظر والإضاءة من أجل تأكيد وإبراز جو كلمة مشهد، وكلمة الحوار تبدو غالبة على كل هذه العناصر. أما فى السينما فالمؤلف السينمائى يستخدم مع الحوار وسائل أخرى عديدة من وسائل التعبير السينمائى مثل: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الحركة، التعبير بالوجه، الملابس والمناظر المتعددة، الإضاءة، الأعداد الهائلة من الممثلين، المناظر الطبيعية، الحيل السينمائية العديدة التى تمس أفئدة المتفرجين، الألوان الباهرة التى تسرق لب المتفرج، تجسيم الشخصيات.. إلخ.

فالحوار فى الفيلم مرتبط بهذه الوسائل جميعًا، وأن هذه الوسائل يبرز معناها ومغزاها فى الفيلم مثل الحوار تمامًا، أى أن كل وسيلة

---

(١) أوزويل بليكستون (كيف تكتب السيناريو) ترجمة: أحمد مختار الجمال، الناشر: مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة (د.ت) ص٨.

منهم تعتبر وسيلة تعبيرية كالحوار تمامًا، ولذلك يجب أن يكون قادرًا على التعبير المطلوب إبرازه بجانب هذه الوسائل جميعًا.

وبالنسبة للحوار فى الفيلم فلا بد أن ينبع من طبيعة الأحداث، معبرًا عن الغرض المطلوب إيضاحه، موضحًا الشخصيات، مؤكدًا موقف الشخصيات من الشخصيات الأخرى، مساعدًا على تطور الحدث.

والحوار فى الفيلم تتضمنه لحظات صمت، يكون التعبير خلالها بالصورة فقط أعمق وأشد تأثيرًا فالصمت لحظة من لحظات الكلام فى الحوار، والمؤلف يجب أن يكون مدركًا للحظات التى يجب ألا يكون فيها حوارًا، ويختارها بدقة، ويدرك لماذا فضل الصمت هنا عن الكلام، أو لماذا فضل الكلام هنا عن الصمت، فكل لحظة يجب أن تحمل مغزاها، أو تعبر تعبيرًا واضحاً عن المضمون.

وعلى هذا نجد أن الحوار فى الفيلم جزءٌ من الكل، لا معنى له بمفرده، فيمكن إذا قرأنا الحوار وحده فى بعض المشاهد لا ندرك مغزاه، كما فى فيلم (انفجار) الذى قدمته الشاشة المصرية فى الستينات للكاتب «مايكل أنجلو أنتوبيونى» وترجمة «غالب شعث».

ويبدأ الفيلم بعدة لقطات وبهذا الحوار:

العامل الأول : لن تفعل بنا شيئًا كهذا أيها الشاب.

العامل الثانى : لتفهم ما نقوله لك.

العامل الثالث : المهم تذكر ذلك.

فتاة : تبرع من فضلك؟ شكرًا جزيلا.

شاب : ولكن نقودًا غير مزيفة»[1].

إن هذه الكلمات الحوارية لا تكاد تحمل معنى إذا تم فصلها عن عملية السرد السينمائى (السيناريو)، فالعمال الثلاثة الذين تحدثوا فى هذا الحوار، توضح لنا الصورة أنهم واقفين بلا عمل، يحدث أحدهم الآخر فى همهمة ومشيرًا إلى بعض المارة الذين ظهروا بثياب مهلهلة، وكذلك يشير إلى الشباب الذين يعاكسون المارة.

والعامل الأول كان يتحدث إلى أحد الشباب مؤكدًا له أنه يستطيع أن يفعل به وبمن معه مثلما كان يفعله - الشاب - بالمارة. إذن العامل الأول لم يكن يوجه حديثه للعامل الثانى، وتجىء كلمات العاملين الثانى والثالث مؤكدة لذلك. ثم توضح الصورة لنا بعد ذلك منظر الملجأ الذى يجتمع حوله الناس من أجل تبرعهم بأموالهم. وحوار الفتاة والشاب هنا دون وجود الصورة التى توضح أنهما يطلبان أن يجود الناس للملجأ لا معنى له ولا علاقة تربطه بالجمل الحوارية التى سبقته.

وهكذا نجد أن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونًا وثيقًا لإعطاء الحوار معنى خاصًا للمكان، ووضوح التعبير عن الموقف.

---

(١) سيناريو فيلم (انفجار) مجلة السينما والمسرح العدد ٥٨، ديسمبر ١٩٦٨ م ص ١١٤.

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار فى الفيلم، وهو أن يكون مختصرًا أو مختزلًا، يحمل أكبر قدر ممكن من المعانى، بأقل الألفاظ الممكنة، ويجب أن يكون خاليًا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبًا كما يتكلم الناس فى الواقع.

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام، ويبلورها، ويعبر عن الموقف. ويجب أن يكون بسيطًا وسلسًا حتى يفهمه ويتتبعه جميع الناس، فالفيلم يشاهده الرجال والنساء والأطفال، والمثقف ونصف المثقف، والأمى؛ فلابد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجرى أمامه من كلام. وليس معنى هذا أن يكون الحوار سوقيًا أو خاليًا من أية قيمة، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خاليًا من أية تعقيدات فى أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية.

والاتجاهات الحديثة فى السينما تحاول التخلص من قيود الحوار، والاختصار منه إلى أكبر قدر ممكن، والاعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات، لأن الفيلم صورة قبل أى شىء. وفى بعض الأفلام نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا يتخللها أية كلمة حوارية، وهنا يعتمد السيناريست على الصورة فقط، فيحاول أن يجعلها تقوم بتوصيل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين.

أما بخصوص اللغة والحوار، أو بالأدق الحوار فى السينما بين العامية والفصحى، فإن أفراد الشعب جميعًا – باستثناء قلة قليلة

جدًّا - يتحدثون العامية، وعرض أفلام بالفصحى يقطع عملية التوصيل المطلوبة، لأنهم سريعًا ما يتململون من الكلمات التى لم يتعودوا عليها.

ولذلك من الأفضل أن تكون اللغة هى العربية الفصحى الشبيهة بلغة التعامل اليومى، أى اللغة البسيطة، ولكن بدون ابتذال برغم ما ساد اللغة من ابتذال فى الأفلام والمصرية فى السنوات الأخيرة. ولكن ليس معنى ذلك أن تكون تلك هى اللغة الوحيدة فى كل الأفلام أو مع كل الشخصيات، فمثلًا الأفلام الدينية والتاريخية لابد - وليس من الأفضل - أن تكون لغة الحوار فيها العربية الفصحى، نسبة إلى جلال الدين وقداسته ومكانته، ونسبة إلى أهمية التاريخ وعمقه فى وجدان الأمة، أما باقى النوعيات من الأفلام فيناسبها اللغة البسيطة كما ذكرت، دون ابتذال فى الألفاظ. هذا مع مراعاة أن لكل مقام مقال مثلما شرحت فى الحوار فى المسرح.

الحوار فى الإذاعة

إن الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت. وبما أن الحوار من الأصوات، فهو عنصر هام من عناصر تكوين الدراما الإذاعية، بل هو جوهر الدراما الإذاعية.

والتمثيلية الإذاعية لا يوجد أمامها سوى الحوار كوسيلة للتعبير عن مضمونها، فالحوار يتكون من كلمات، والكلمات فى التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شىء، لأن الإذاعة تفتقر إلى الصورة، فلا يوجد هناك ممثلون يراهم المستمعون وهم يمثلون ويرون حركاتهم وتعبيرات وجوههم وملابسهم وما إلى ذلك، وعلى هذا الأساس فالكلمة المنطوقة وحدها هى التى تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهمه بالنسبة للشخصية، منظرها، ملبسها، حركاتها، انفعالاتها، وما حول الشخصية من مناظر أوديكورات.... إلخ.

ولذلك فإن الحوار فى الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل

مهاماً كثيرة يحملها الحوار فى المسرح أو السينما أو التليفزيون. فالتمثيلية الإذاعية تتكون من: حوار، موسيقى، ومؤثرات صوتية. والموسيقى والمؤثرات الصوتية تعتبر عناصر ثانوية بالنسبة للحوار.

ومن خلال ذلك، نجد الحوار أن يكون مؤكداً للأحداث ومعبراً عن حالة الشخصيات وما يحيطها من ظروف، عاكساً انفعالات الشخصيات، وأمزجتهم، موضحاً حركاتهم، ونوعية ملابسهم إذا كان لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع. وكذلك موضحاً المكان الذى تدور فيه الأحداث، وكذلك الزمان. ولكن يجب أن يكون كل ذلك بمقدرة من الكاتب وليس بسذاجة الطفل، أى لا يصح الإفصاح عن كل ما سلف بطريقة مباشرة تجعل المستمع ينفر من السماع.

ويبرز دور الحوار ليؤدى وظائفه، فيعطى المعلومات، ويعمل على أن تتقدم الحوادث حتى الصراع، وتقييم الأحداث، وقصها بصورة حية نابضة للمستمع، ويعبر عما تنطوى عليه الشخصيات من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم، والأكثر من ذلك يجب أن يكشف ما يظهر من الشخصيات من أفعال وكذلك ما يخفى.

ويجب أن يكون الحوار الإذاعى ذا جمل قصيرة، خالياً من المناجاة الطويلة، أو الفقرات الخطابية، لأن المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال فى

المسرح مثلاً. لأن وجود الممثل مجسداً على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل. أما فى الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل، لأنه لا يراه، إنه يسمعه فقط.

وبرغم أن الجملة الحوارية لابد أن تكون قصيرة خالية من المناجاة، فليس معنى هذا أن يكون العمل كله قائماً على الجمل القصيرة، بل يمكن أن ترد خلال العمل جمل طويلة نسبيًّا حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية. ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة فى شكل منولوج.

هذا وبمناسبة الحديث عن المنولوج بالذات، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة فى الكتابة، فهناك أسلوب مستحدث فى استخدام المنولوج فى التمثيلية الإذاعية، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه، أى يكون الحوار على مستويين، مستوى داخلى، وآخر خارجى فالشخصية تتكلم وترد على نفسها، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حواراً يدور بين الممثل ونفسه، وليس منولوجاً، لأن المنولوج فى التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعى، وهو أمر لا يجب توفره فى الدراما الإذاعية.[1]

---

(١) على عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم فى ١٩٧٨/٣/٢٨.

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو فى قدرته على خلق المنظر والشخصية فى ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التى تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف[1] أى كما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجب أن يجىء التعريف من خلال الموقف نفسه، أى نابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة فى ذهن المؤلف لكى يعبر عن المضمون الذى يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التى فكر فيها قبل الكتابة، حتى يستطيع المستمع العادى أن يفهم الحوار فى الوقت المتاح لإلقاء الحوار، من أجل عدم إضاعة أى حدث عليه فى تفسير مدلولات كلمات سمعها ولا يدرك معناها.

والحوار يجب كما قلت أن ينبع من صميم الشخصية ومن أبعادها المرسومة من خلالها، ويعبر عنها تعبيراً جيداً دون مبالغة أو افتعال، فى جمل قصيرة ملونة باللون الذى يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون.[2]

---

(١) د. طه عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية فى أدبنا الحديث) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة القاهرة ١٩٧٥م، ص٢١ - ٢٤.

(٢) انظر: د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعية والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٨٥.

ولو افترضنا أن نسبة الحوار فى النص المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى تعادل ٧٥٪ من مجموعه، لكانت نسبة الحوار فى النص الإذاعى تساوى ٩٠٪ أو ما يزيد على ذلك[(١)].

ووظيفة الحوار فى التمثيلية الإذاعية هى وظيفة الحوار نفسها فى المسرحية، ولكن مع فارق أن التمثيلية المسرحية مرئية، فيجب - كما ذكرت - عمل عملية تعويض لهذا النقص (غير مرئية) بالنسبة لأذن المستمع.

ويمكن لجملة واحدة من الحوار أن تعبر عن شىء واحد، أو تعبر عن مجموعة أشياء، فقد يذكر الكاتب على لسان إحدى الشخصيات جملة محملة بمختلف المهام، فيها إخبار بحادثة معينة، وفيها تكوين لشخصيته، وفيها خلق مزاج نفسى أو خلق الجو العام.

والحوار بمثابة اداة واسطة تحمل التمثيلية إلى آذان المستمعين، ولكن يجب ألا يبالغ المؤلف فى اختيار كلمات حواره، حتى لا يتهم بالفلسفة فى اللغة، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذى يقدم.

وقد يتخذ الحوار الإذاعى أشكالاً متباينة، فحيناً يكون حديثاً بين شخصيتين، سواء طال هذا الحديث أم قصر، أو بين ثلاثة أشخاص أو

---

(١) انظر: د. عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٣٣.

أكثر من ذلك، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون، أو يقاطعه أحدهم، أو يتحدث شخص إلى نفسه... إلخ.

وعلى المؤلف الإذاعى أن يدرك أن الحوار الجيد هو ذلك الحوار الذى يتمكن الممثل صاحب الكفاءة المتوسطة أو العادية من أن ينطق به فى سهولة ويسر، دون أن يتوقف فى مواضع معينه، لأن معنى توقفه أنه لم يفهم هذه الجملة التى وقف عندها، وفى هذه الحالة يكون المؤلف قد فشل فى التعبير عن الموقف بالحوار.

وكما هو الحال فى الحوار المسرحى أو السينمائى يجب أن يكون لكل كلمة مع قائلها مقام بالنسبة للتمثيلية الإذاعية، فلا يمكن أن تكون كلمات اللص مثلاً من قاموس كلمات القاضى نفسها، فلكل منهما قاموس كلماته الخاص، وثقافته المعينة، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصين به، وهذا يجعل كلاً منهما مختلفاً تماماً عن الآخر. لأن الكاتب هنا يقترب من محلل الشخصيات، فهو يراعى أن الشخصية البسيطة يكون حوارها بسيطاً، به قدر من السذاجة تلائم طبيعة الشخصية نفسها، أما الشخصيات المركبة أو المعقدة، فإنها تحتاج ما يناسبها من حوار لكى يعرف المستمع أبعاد الشخصية نفسها من خلال الحوار.

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحوار يمثل فى التمثيلية الإذاعية صلب التعبير الفنى، فمن خلاله يصور المؤلف الإذاعى الشخصية، ويوحى بالمكان، والزمان، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين

الأفكار والقيم، وتوضيح الإيماءات، والعلاقة الإيقاعية الموزونة بين سائر مسامع التمثيلية.

«والحوار فى التمثيلية الإذاعية بعيد عن الصنعة والتكلف، لأنه يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وإنسياب الكلمات وتدفقها، فضلاً عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير من خلال ذلك كله. وكم من ألفاظ سببت فى إضعاف شخصية من الشخصيات، وكم من كلمات ثرثارة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير».[1] ولابد أن يكون الحوار متماسكاً بالقدر الذى يشد بعضه بعضاً حتى يتمكن المؤلف الإذاعى من الاحتفاظ بالخيط الدرامى الملتحم بنسيج التمثيلية الذى يؤدى إلى الغاية التى يهدف إليها الكاتب.

أما بالنسبة للغة التى يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعى، فهذه هى المشكلة، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجات فى اللغة العامية، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحاً، فمن أجل فهم أوسع، ومستوى ثقافى أرفع، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر، فإنى أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة، هى خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص، لأنها صاحبة الإنتشار السريع.

(١) د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥ ابريل ١٩٧٧، ص ٣٤.

الحوار فى التليفزيون

الحوار هو الحوار فى وسائل التعبير الأربع، المسرح، السينما، الإذاعة، والتليفزيون. ووظيفة الحوار فى المجالات الأربعة لا تختلف كثيراً، بل تكاد متشابهة، أما نوعية الحوار فهى التى تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذى يعالجه المؤلف.

ومن يكتب للتليفزيون لابد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التليفزيون، سواء أكان مثقفًا أم عاديًّا، أو أقل من العادى، وأن التليفزيون يخاطب الأسر فى منازلهم، فيجب أن يتميز حواره بالسلاسة والوضوح فى المعانى، حتى لا يشرد المتفرج فى البحث عن كلمة ما وتضيع منه أحداث العمل الذى يشاهده.

والحوار فى التليفزيون يجب أن يكون موجزًا جدًّا، وموجود بصورة أقل مما فى المسرحية مثلا أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التليفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً،

تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار فى أحيان كثيرة، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التليفزيونى أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أولى ما تعتمد على الصورة لكى توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. ومن الخطأ الجسيم الذى وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفى التليفزيون أن يكون اعتمادهم الكلى على الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيرًا ما يعرض التليفزيون، أعمالاً درامية، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التليفزيون وفى الوقت نفسه سيدرك كل شيء، لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفى التليفزيون من الإمكانات الخطيرة لهذا الجهاز، وجهلهم بحرفية التكنيك التليفزيونى. وهذا خطأ جسيم، فيجب أن يكون المؤلف التليفزيونى، أو المؤلف الذى يكتب للتليفزيون على وجه الدقة - لأنه لا يوجد حتى الآن مؤلف متخصص فى الكتابة التليفزيونية فقط - يجب أن يكون ملماً ودارساً وواعياً بأصول الكتابة للتليفزيون ومستوعباً لإمكانات التليفزيون البصرية، وبتكنيك التليفزيون فى التنفيذ، وبإمكانات الاستوديوهات والكاميرات التليفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف، وذلك حتى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التليفزيون وسيلة اتصال مباشر (حى) مع المتفرج، والإحساس بالواقعية القريبة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير

الناس، فلابد للحوار التليفزيونى أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أى وسيلة أخرى كالمسرح والسينما والإذاعة.

وأحسن حوار للتليفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التليفزيونية، ولأنه يناسب الإطار التسجيلى للتليفزيون الذى يوحى إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة، وبموضوعات الساعة «وأهم مميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهرى بينه وبين الحوار اليومى بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقى من موضوع لآخر، وجمل ناقصة، وكلمات حائرة وفترات صمت»[1]، ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذى يتبع هذا المذهب الطبيعى فى معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة، أن الدراما الحقيقية هى تلك التى لها مغزى إنسانى عام، ولابد أن تُحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامى)، أى أن يرى المتفرج نفسه فى الشخصيات الموجودة فى العمل، وكذلك فى المواقف والأحداث التى تدور أمامه، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف فى العمل التليفزيونى مستمدة من الواقع الذى يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه، وأن تكون الشخصيات شبيهة به، وإلا ظل المتفرج بعيدًا

---

(١) د. شفيق مجلى (خصائص الدراما التليفزيونية) مقال بمجلة المسرح، العدد(١٨) القاهرة يونيو ١٩٦٥، ص٦٧.

عما يشاهده، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال[1] فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها، وهى المشاركة الوجدانية فى الموقف الدرامى.

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التى تقدم فى التليفزيون المصرى سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا، لأن المؤلفين - أو على الأدق المعدين - قد لجئوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها وظروفها وأفكارها وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تمام الاختلاف عن البيئة المصرية، والشخصيات التى تقدم فى كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج المصرى أن يكون مثلها أو يعيش أحداثها.

والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيونى أن التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت حتى يشد انتباه المتفرج ولا يترك جهاز التليفزيون ويخرج من المكان الموجود به الجهاز، ويدخل أى مكان آخر ويسمع الحوار من بعيد. إذ عليه أن يجذب المتفرج ويجعله لا يترك التليفزيون قط عن طريق الصورة المناسبة التى تربط المتفرج بالأحداث والحوار. أما التمثيليات التى يمكن أن يسمع المتفرج حوارها فقط ويدرك كل شىء فى التمثيلية، فهى تمثيليات ليست تليفزيونية، لأن المؤلف لم يستغل ميزة الصورة فى التليفزيون،

(١) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

بل جعلها صفة ثانوية وليست أساسية، وللأسف الشديد أغلب المسلسلات التى قدمها التليفزيون فى الفترات السابقة وما زال يقدمها حتى الآن تعتبر مسلسلات إذاعة مصورة، لا تعتمد على ميزة أن التليفزيون صورة قبل الصوت، لأنها تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على الصورة، بل كثيرًا ما نجد هذا الحوار وكله ثرثرة (رغى) دون داع، وإعادة فى الجمل الحوارية وتكرار ممل جدًا، والمؤلف التليفزيونى هنا يعتمد إما على أن المتفرج غبى، وهذه صفة ليست موجودة فى المتفرج، فلا يصح أن نعامل المتفرج على أساس أنه متفرج غبى، وإنما على أن المتفرج له عقلية يمكن أن تدرك جيدًا ما يقدم إليها. ولكن ليس معنى أن يكون الحوار طبيعيًا أن ينقل نقلاً فوتوغرافيًا ما يدور فى الحياة الواقعية بما فيه من حوار ليس له معنى أو قيمة أو هدف، هنا المؤلف يكاد أن يكون قد فشل فى كتابة حواره، ولكن عليه أن يكتب الحوار الواقعى، كما يجب أن يكون عليه الواقع من الناحية الفنية.

وأرى أن المؤلف الذى يلجأ إلى هذا النوع من الحوار الثرثار الممل المطول المتكرر، إنما يلجأ إليه لأنه غير قادر على كتابة الحوار الجيد المناسب لعمله، لأنه لم يملك بعد إمكانة كتابة الحوار الدرامى. فيتهرب من ذلك ويدعى أنه فعل ذلك من أجل مطابقة الواقع، ومن أجل أن يعى المتفرج ما أمامه من حوار، كل ذلك حجج واهية من الكاتب.

وللأسف أغلب الأعمال التى يقدمها التليفزيون المصرى لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدين ومدّعِى المقدرة على الكتابة الجيدة للتليفزيون.

أما قضية اللغة بين العامية الفصحى، فإن الأعمال الدرامية العادية، أى التى تعالج مشاكل وقضايا اجتماعية، من الأفضل أن تكون بالعامية، بعيداً عن الابتذال والإسفاف فى الألفاظ. أما إذا كانت الأعمال الدرامية دينية أو تاريخية، فلابد أن تكون بالفصحى نظراً لجلال الدين وقداسته، ونظراً لمكانة التاريخ فى وجدان الشعوب. ولكن يجب أن تكون الفصحى بعيدة عن التكلف والتقعر والصور البلاغية المبالغ فيها. أيضاً من أجل أن تكون سريعة الوصول والإدراك بالنسبة للمتفرج.

الشخصيات

١ - فى المسرح

لم يذكر أرسطو فى كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات، ولكنه ذكر «الأخلاق» فقال: «فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة: وهى القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر والغناء»[1] أى الحدث، الشخصيات، اللغة، الفكر الذى يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شىء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق «الإنسان» فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة، «وأن كل شىء فى الوجود له أبعاد ثلاثة هى: الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هى: كيانها الفسيولوجى

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٠.

(المادى أو العضوى)، وكيانها السوسيولوجى (الاجتماعى)، وكيانها السيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره»[1].

ولكن لا يكفى عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلاً، أو عربيد، أو مهذب، أو مجنون.. إلخ.. ولكن لا بد من أن تدرك الأشياء التى جعلته كذلك.

فإذا حاولنا أن نلقى نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجى يتصل بتركيب جسم الشخصية، (ذكرًا أو أنثى)، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً، المظهر العام جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، عوامل الوراثة إن وجدت، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت، وكذلك الأمراض. وما إلى ذلك من عناصر تُكَوِّن هذا البعد المادى للشخصية.

إن هذا البُعد يعطى لنظرة الشخصية فى الحياة لونًا معينًا عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيرًا مباشرًا بدون أدنى شك. فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تمامًا عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر،

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د. ت) ص ١٠١.

وكذلك غيرها فى هذا البُعد، يضع فروقًا بين شخصية وأخرى، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى، ويعتبر هذا البُعد المادى أوضح الأبعاد الثلاثة فى الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسى للشخصية.

أما البعد السوسيولوجى أو الاجتماعى فلا بد أن يعتنى به المؤلف جيدًا حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية، فتحديد نوعية التعليم الذى تلقاه الفرد، وديانته، والطبقة التى ينتمى إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة.. إلخ.. ونوعية العمل الذى يقوم به ومكانته فى المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء، وهواياته إن وجدت، وجنسيته، وأين يعيش ومع من، كل ذلك أيضًا فروق جوهرية بين شخص وآخر، فمثلا الإنسان الذى ولد وتربى وعاش فى أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع فى ڤيلا بحى راق، اختلاف فى المعتقدات، الفكر، العادات، التقاليد، والقيم. وكذلك عامل المصنع تختلف نظرته للحياة عن الفلاح مثلًا عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف. وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم.

أما ثالث الأبعاد وهو السيكولوجى أو النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذى يُكَوِّن مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذى يتمم الكيان الجسمانى والاجتماعى ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية، وأهدافها فى الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية، وقدراتها على

الابتكار أو الخلق أو التجديد، والذوق، وطريقة التفكير، هل هو انطوائى؟ أو اجتماعى؟ أم وسط بين الاثنين؟ هل هو مكافح؟ أو مستسلم؟ أو ماذا؟ هل هناك عقد نفسية معينة تسيطر عليه؟ هل هو سريع الغضب؟ أو حليم؟ هل هو متسرع؟ أو أى شىء آخر؟

وإذا كان ما مضى هو الهيكل العام للشخصية، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد، لكى ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. حيث إن «الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطًا وثيقًا ينمى الحدث والشخصية، لتتحقق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف، .. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية»[1].

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها، ولا مرجع نرجع إليه، لأنها عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، ولكن الذى يتم فى العادة هو أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع فى رأسه يبدأ «فيتخيل كلًا من شخصياته تخيلًا كاملًا، وأن يطورها تطويرًا تامًا قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل»[2]، حتى إذا جلس ليبدأ الكتابة لابد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة فى

---

(١) د. محمد غنيمى هلال (النقد الأدبى الحديث) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ ص ٦١٦.

(٢) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٦٧.

ذهنه، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلًا تصبح شخصيات بالفعل، تفعل ما تشاء ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، ويجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها.

ويجب التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية، «أى بين الأفراد الذين نراهم فى المسرحيات الرائعة، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم فى الحياة اليومية»[1]. فما هو المطلوب لتكون الشخصية درامية؟

إن أى شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم فى اللحظة المناسبة، وفى الوقت المناسب، ومن خلال الفعل المناسب.

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر»[2]. أى أنها لا بد أن تكون أكثر فى شىء ما عن الشخصية العادية فى الحياة. أكثر حساسية، أكثر برودًا، أكثر انفعالاً وغضبًا، أشد لفتًا للنظر وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثًا، أكثر حبًا، أكثر دموية مثلاً. فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التى نراها فى كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصية لا نموذجية،

---

(١) فرانك م. هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة: درينى خشبة وآخرون. الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٧٩.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

ليس من السهل تكرارها، كلما كانت شخصيته شخصية درامية أكثر إثارة ولفتًا للنظر لأنها شخصية فريدة على نحو ما. حتى الشخصية الكوميدية كما وصفها «بن جونسون» (Ben Jonson) معاصر شكسبير «فهى شخصية فيها تطرف فى شىء ما»[1]. وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية فى الحياة العادية، لكون الأخيرة نمط نموذجى، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله فى أى مكان. أما الأولى فهى نمط لا نموذجى، ومن الصعب أن يتكرر، فليس كل إنسان فى الحياة قتل أباه وتزوج أمه، كما فعل أوديب، وليست كل أم قتلت أبناءها كما فعلت ميديا، فهذه شخصيات غير متكررة، أى لا نموذجية. وكذلك شخصيات تتطور دائمًا.

ولكن، ما هو تطور الشخصية؟

إن كل شىء فى الدنيا يتغير ويتبدل ويتحول، سواء كان ذلك بالنسبة للكائنات أم أى شىء آخر والدليل الأعظم على تغير الإنسان هو أنه يولد طفلاً، ثم يمر بعدة مراحل كالصبا والشباب، والرجولة، والشيخوخة. إنه الإنسان منذ طفولته حتى شيخوخته، ولكنه فى كل مرحلة يحمل صفات وأبعادًا مختلفة عن المرحلة السابقة واللاحقة لها. وهذا تطور بالتأكيد. أما بالنسبة للشخصية المسرحية، فإذا خلق الكاتب شخصية ما فى بداية مسرحيته، وأنهى المسرحية

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

والشخصية كما هى دون أن ينتابها التغيير، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة للغاية، لأن الإنسان نفسه بعد مماته يتغير ويتحول. وفى أثناء حياته عندما تضاف إلى عمره دقيقة بمرور الدقيقة، وساعة بمرور الساعة فهو يكبر بمقدار ما أضيف إلى عمره ، أى أنه أصبح متغيرًا عما قبل.

وبالنسبة للمسرح فالشخصية لا بد أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هى منذ أن يرسمها الكاتب من البداية وإلى أن تنتهى المسرحية. وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية»[1] للكاتب النرويجى هنريك إبسن، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جدًّا، فنحن نراها فى البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة، لأن العقل والإرادة لزوجها، «هلمر»، ويصفها زوجها فى أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المغرد»، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضوج الفكرى، إنها تصاب بالدهشة فى البداية، وتصدمها تلك الحقيقة التى عرفتها عن زوجها، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار، ولكنها فى نهاية المسرحية تثور على كل شىء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها، بعد أن أدركت الحقيقة التى غابت عنها طوال فترة زواجها السابقة، تثور على زوجها، تثور على أولادها، وعلى منزلها بما

---

(١) هنريك إبسن (مسرحية: بيت دمية) ترجمة: كامل يوسف، الناشر مكتبة مصر القاهرة (د. ت).

يحمله لها من ذكرى، وتخرج مغلقة خلفها باب المنزل. ياله من تطور عظيم هذا الذى يحدث لهذه الشخصية «نورا».

وإذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائمًا تطورًا واضحاً، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهى باليقين والقتل.

(وماكبث) «لشكسبير» تبدأ بالطموح والطمع وتنتهى بالقتل (والجلف) «لأنطون تشيكوف» تبدأ بالبغضاء والمشاحنات وتنتهى بالحب.

(وهيدا جابلر) «لهنريك إبسن» تبدأ بالأنانية وتنتهى بالانتحار.

فالشخصيات فى هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة، وهذه الشخصيات تضطر اضطرارًا إلى التحول والتطور، لأن كُتاب هذه المسرحيات لهم مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين والقاطعة لكى تصل الشخصيات إلى التطور الحتمى لها.

وكل شخصية يصورها لنا المؤلف المسرحى لا بد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلة، فإذا كانت المسرحية ستنتهى وشخصية ما ستصبح قاتلة مثلاً، فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة فى تلك الشخصية، وأن تسير الأحداث بمنطقة درامية وبحتمية حتى تصل إلى هذه الجريمة، حتى

لا يكون وقع الجريمة مبالغًا فيه.

والشخصيات فى المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين «شخصيات أصلية، وشخصيات ثانوية»[1]. أى أن «معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرةِ الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن»[2].

فمثلاً فى مسرحية «هاملت»[3] لوليم شكسبير، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية، فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات فى تعقيد شخصية «هاملت» أو الملكة أو الملك، حيث لا يستطيع المشاهد أن يستوعبها جميعًا، بالإضافة إلى أن التعقيدات فى شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها فى سطور قليلة خلال مدة المسرحية، بالإضافة إلى ضرورة وجود الشخصية الضحية - إذا جاز التعبير - فمدير الشركة مثلاً لا بد أن يكون له «ساع»، هذا الساعى بمثابة الضحية، لأنه سيجىء شخصية ثانوية، ولكن لا غنى عنه فى المسرحية، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامى التركيز على الساعى، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها. وفى (هاملت) نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُسُل ورجال

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٨٢.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٦٢.

(٣) وليم شكسبير (مسرحية: هاملت) أكثر من ترجمة.

البلاط، والوصيفات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي.

حتى فى مسرحية (لا مفر[1]) للكاتب والفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر «نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط، لهم جميعًا أهميتهم المتساوية، وتعقيدهم الشديد. ولكننا نجد معهم أيضاً شخصية «الخادم» وهى شخصية قليلة الشأن، أو الشخصية الضحية.

وعندما تكون هناك شخصية ثانوية فى مسرحية ما، كخادم مثلاً، لابد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية، هل لها شأن بموضوع المسرحية؟ أو أنها شخصية تؤدى واجبها كخادم فقط؟ وذلك حتى يساعد المشاهد على التركيز فى الأحداث. أو أنها شخصية ضعيفة (ضحية) لمجرد التباين مع الشخصية الأساسية؟

أما بالنسبة لتحديد عدد معين من الشخصيات للمسرحية فهذا غير معقول، وغالباً الموضوع نفسه هو الذى يحدد عدد الشخصيات التى تخدمه وتفصح عنه. ولكن لابد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التى رسمها فى مسرحيته يمكن الاستغناء عنها، فلابد أن يصرف عنها النظر، ويحذفها ما دامت لا تضر المسرحية إذا حذفت. حيث لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث

(١) جان بول سارتر (مسرحية: لا مفر) ترجمة: جلال العشرى، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

إلى الأمام مثلاً، وفى بعض الأحيان توضع شخصيات فى المسرحية لكى تؤكد وجود شخصيات أخرى كما ذكرت لمجرد التباين، كوضع مساحة من اللون الأبيض حول الأسود لكى يظهر الأسود بوضوح، والعكس صحيح أيضاً. ولكن فى هذه الحالة أيضاً تعتبر هذه الشخصيات محركة للأحداث، لأنها أزادت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية، وزادتها تحفزًا للسير بالأحداث إلى الأمام.

وعلى رأس الشخصيات توجد (الشخصية المحورية) أى البطل الأول فى المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية[1] بالنسبة للمسرحيات التى تعتمد على البطل، لأن هذه الشخصية المحورية هى التى تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لابد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنها هى المحرك الرئيسى للأحداث فى المسرحية، والمؤثرة فى كل ما حولها من شخصيات.[2]

ولا يمكن لأى شخصية أن تكون محورية، فالشخصية المحورية يجب أن يحركها شىء جد جيوى معرض للخطر، لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول، بل هى شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان. ولأن الشخصية المحورية المحرك الرئيسى للأحداث، يجب أن يكون تحريكها للأحداث ليس نابعاً من كون صاحبها يريد ذلك، ولكن

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٢١٢.

(٢) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص١٨١.

لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

فأديب فى مسرحية (أوديب ملكا)[1] لليونانى العظيم سوفوكليس، يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة، وأبوللو هو الذى يحرك فيه الروح العدائية، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون لكى يدفع أوديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك، وهنا يجد أوديب نفسه مرغماً لأن يصبح شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان، ولا تعرف المساومة، لأن مصلحة البلاد وسعادة أهلها تدفعه إلى البحث عن قاتل الملك والقصاص منه لإنقاذ المدينة.

حتى «هاملت» نفسه ظل طوال المسرحية يتقصى أنباء قاتل أبيه ويفكر فيه، لا ليعيد الملك لنفسه، ولكن كان غرضه الأول والأعظم هو القصاص العادل من المجرم القاتل.

هذا ويمكن أن يكتب المؤلف مسرحيته بحيث لا تكون فيها تلك الشخصية المحورية والتى تدور فى فلكها كل الشخصيات والأحداث، فمسرحية (ثورة الموتى)[2] «لأوروين شو» ليس بها شخصية محورية، بل هى تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور فى فلكها باقى الشخصيات والأحداث، فأبطالها ستة جنود يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم، ولكن من أجل التعبير عن الظلم

---

(١) سوفوكليس (مسرحية: أوديب ملكا) أكثر من ترجمة.

(٢) أوروين شو (مسرحية: ثورة الموتى) ترجمة: فؤاد دوارة، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).

الفادح الذى يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة، إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدر الذى تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى، إن كل شخصية ترفض أن تدفن من أجل قضية الإنسانية جمعاء.

وهكذا نجد أن المؤلف قد وزع مهام الشخصية المحورية على ست شخصيات، واعتمد على وجود تلك الشخصيات الست كشخصيات أساسية متساوية فى القوة، ولم يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة.

ومن أجل استكمال دائرة الصراع فى المسرحية لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية، أى لابد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسى، أو كما أسماه «لاجوس إيجرى» فى كتابه (فن كتابة المسرحية)[1] (الخصم)، وهذا الخصم لابد أن يكون شخصاً قوياً فى قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتى يكون هناك تكافؤ فى قوتى الصراع، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى. فمن الطبيعى أن نعرف مقدماً نتيجة شجار شخص ملاكم مثلاً مع إنسان عادى بل وهزيل الجسم، أما إذا وجدنا بطلاً فى المصارعة يصارع بطلاً يماثله فى الوزن والقوة، فهنا لا نستطيع أن نتوقع النتيجة كما ستكون، ولذلك فنحن

---

(١) ص: ٢٢١.

سننتظر حتى ينتهى الصراع وندرك النتيجة. والحكاية نفسها بالنسبة للشخصية المحورية والخصم فى المسرحية، فلابد من تعادل قوتيهما حتى يكون صراعهما متساويًا متكافئًا، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهى المسرحية فعلا.

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين، يقف كل منهما أمام الآخر كحجر عثرة، مثل شخصية «إياجو» فى مأساة (عطيل)[1] لوليم شكسبير، «فعطيل» هو الشخصية المحورية الرئيسية، أما «إياجو» فهو خصمه، «وإياجو» لا يرحم ولا يفتر، وفى الوقت نفسه سلطان «عطيل» وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع «إياجو» كشف أوراقه كلها، ومع هذا نجده بمثابة خطر عظيم بالنسبة «لعطيل»، وعلى هذا «فإياجو» جدير بأن يلقب بخصم «عطيل»* والشأن نفسه نجده فى (هاملت والملك كلوديوس).

إذن فلابد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية فى المسرحية، أو بمعنى آخر لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية الرئيسية.

ولا يجب أن ينسى المؤلف أن الشخصيات التى رسمها لمسرحيته

---

(١) وليم شكسبير (مسرحية: عطيل) العدد١٠٣ من سلسلة من المسرح العالمى بالكويت، إبريل١٩٧٨.

* يعارض لا يوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية) هذا الرأى حيث يصف إياجو بالشخصية المحورية وأن عطيل خصمه. انظر ص ٢٢١.

لابد أن تكون متناسقة تنسيقاً حسناً، أو بمعنى آخر لا تكون الشخصيات من نمط واحد. فلابد من تباين الشخصيات تماماً كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى، ولكن صوت الآلات جميعاً ومعاً يعطى نسيجاً موسيقيّاً متكاملاً. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة. وإذا نظرنا إلى مسرحية (بيت دميه)، سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و «تورفالد هلمر»، وجعلهما زوجين، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية، وهما يحب كل منهما الآخر، ولكن كل شخصية تختلف فى تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى، بل وعن باقى شخصيات المسرحية. فنجد «هلمر» مستبد وطاغية، لا يهمه أى شيء سوى مصلحته الشخصية، أما «نورا» فهى مستسلمة، وتلجأ إلى الغش والتزوير وخداع زوجها، وهى عكسه تماماً، فهو صادق وصريح. أى أن كل شخصية هى ما لا يمكن أن تكونه الشخصية الأخرى، وعلى هذا الأساس فهما شخصيتان متناسقتان متوازنتان متباينتان. أما شخصية «لندا» فهى ناضجة عاقلة مدركة للعالم، وكذلك الدكتور «رانك» فنجده يختلف عن كل ما سبق، وأيضًا شخصية «نيلز كرو جشتاد» نجده يختلف عنهم جميعاً. إذن الشخصيات التى رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معاً لتعطى تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع، بحيث نجدها واضحة السمات، متباينة، بارزة المعالم.

وما دمنا بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث

أرسطو عنها. فقد حدد أرسطو الشخصيات - أو الأخلاق على حد تعبيره - فى المأساة بأمور أربعة هى:

(أ) «أن تكون حسنة»[1]، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التى تُمثل تدل على الإرادة والاختيار، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل، كما أن العبد يمكن أن يكون خيراً هو الآخر، وإن كان أرسطو نفسه يراه شخصية وضيعة.

(ب) «أن تكون مناسبة»[2]، أى الملاءمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن نصورها فى خلق الرجال، حيث إن الرجولة فى الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة.

(جـ) «أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع»[3]، أى أن الشخصيات يكون لها فى الحياة شبيهاً حتى تبدو مقنعة. وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

(د) «أن يكون الخلق سوياً»[4]، ويقصد بها «أرسطو» أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وتصرفاتها، فالرجل

---

(١)، (٢)، (٣) كتاب: (فن الشعر) ص٨٨.

(٤) كتاب: (فن الشعر) ص٨٨.

الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائمًا، فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق»[1].

ولذلك يجب أن يراعى المؤلف أن تكون شخصياته التى رسمها لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضروريًا ومحتملاً بالنسبة لتكوينها.

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف[2] فيجب على الكاتب التراجيدى أن يحذو حذو الرسام الماهر للصورة الشخصية، الذى يحاول جاهدًا أن تكون صورة الشخص الذى يرسمه أفضل من الحقيقة.

أى أن الكاتب المسرحى - كما قلت - لابد أن تكون شخصياته التى رسمها لا نموذجية، أى يندر تكرارها حتى يؤدى ذلك إلى جذب انتباه المشاهد إليها، لأن هذا النموذج اللا نموذجى يندر أن يقابله المشاهد فى حياته. فينجذب إلى الشخصية ويتعاطف معها، ولكن فى الوقت نفسه لا يجب أن تكون هذه الشخصية بعيدة عن واقع تكوين الشخصية البشرية إلى الحد الذى يجعلها شخصية غريبة جدًا أو لا معقولة. إلا إذا كان الكاتب يكتب لمذهب من المذاهب

---

(١) د. رشاد رشدى (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، نوفمبر سنة ١٩٦٨، ص ٤٨.

(٢) كتاب: (فن الشعر) ص ٩٢.

الحديثة، والتى لا يسمح المجال هنا بالخوض فيها كاللا معقول مثلاً، ولكن لابد أن يدرك الكاتب أن كل المذاهب الحديثة هذه وعلى رأسها اللا معقول لها قواعدها وأصولها، وليست جديدة لمجرد الخروج عن القواعد المألوفة كما يظن البعض، بل ويجب على كاتبها أن يكون مدركاً للأصول التقليدية للكتابة، والتى نحن بصدد الحديث عنها، لأن كل جديد دائماً ينبع من جعبة القديم.

٢ - فى السينما والتليفزيون

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها، ووظيفتها، ولكن الحديث كان شبه قاصرًا على المسرح، وإذا انتقلنا إلى السينما والتليفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشىء عن الشخصية فى السينما والتليفزيون اختلافًا ليس جوهريًا، فالشخصية واحدة فى أى مجال، ورسمها واحد، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى.

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعدادًا كبيرة هائلة من الشخصيات فى الفيلم الواحد، عكس المسرح، فلابد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما.

وهذا ما نجده فارقًا أساسيًا بين التليفزيون والسينما، فلا يمكن

بسبب صغر حجم الشاشة التليفزيونية استخدام شخصيات كثيرة فى التمثيلية التليفزيونية، ولا أنكر أن المخرجين يستطيعون فعل الأعاجيب، ولكن التليفزيون يجد كثيرًا من المشقة عندما يحاول تصوير عددًا كبيرًا من البشر حتى إذا تمكن وصورهم، لن يستطيع المتفرج التفريق بين الشخصيات، وستبدو الشخصيات فى حجم صغير يصعب عليه إمكانية المتفرج فى متابعة الأحداث وإدراك مصدر الحوار.

وليس هناك عدد ثابت من الشخصيات للتمثيلية التليفزيونية لا يمكن أن تتجاوزه، ولكن المؤلف التليفزيونى الماهر هو الذى يعالج موضوعه، بحيث لا يجتمع على الشاشة فى نفس الوقت أكثر من شخصيتين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلًا فى الكادر الواحد، ويمكن زيادة العدد قليلًا فى الكادر الواحد طبقا للموقف الذى يحتاج لذلك مع عدم التكرار كثيرًا. وإذا ما احتاج الكادر إلى اعداد أكبر من ذلك، فعلى الكاتب أن يقوم بعملية تتابع فى المشاهد، بحيث يظهرهم فى مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم جميعا.

أما المشاهد التى تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع أو خمس شخصيات فغالبًا ما تكون مشاهد توضيحية، ولابد أن يعلم المؤلف التليفزيونى أن حشد الشخصيات فى كادر تليفزيونى واحد يفقد الصورة أهميتها. وأن أقوى وأفضل المشاهد التليفزيونية هى التى تتم

بين شخصيتين أو ثلاث أو أربع على الأكثر.

ورسم الشخصيات مهمة ليست سهلة، فالدوافع التى خلف السلوك الإنسانى معقدة فى الحقيقة، بحيث تحتاج إلى عالم نفسانى ماهر ليشرحها، فالمؤلف السينمائى أو التليفزيونى يجب أن يدرس الأشخاص فى الحياة جيدًا (طبعا بشكل غير ظاهر)، حتى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التى تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لابد أن يكون فى تصرفه شريرًا ، والبطل يجب أن تكون أعماله دائمًا أعمالاً بطولية. هذا طبعًا إذا لم تكن الإنحرافات عن السلوك المعتاد هى الأساس فى العمل الذى يعالجه المؤلف.

ومن الواضح أن مقدرة التليفزيون الكبرى تنحصر فى تصوير شخصية الفرد الواحد، لا شخصية مجموعة من الناس، وذلك لضيق مساحة الشاشة كما ذكرت.

ومن أهم الفروق بين الشخصية فى المسرح والشخصية فى السينما والتليفزيون، أن الشخصية المسرحية كثيرًا ما تبالغ فى أداءها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذا الانفعال. أما السينما والتليفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهمس بما تريد، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيدًا، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التليفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية

واحدة لإظهار كل لفتة أو حركة، وكل خلجة من خلجات الوجه، ورعشة اليد، ورمشة العين، أى الكشف بدقة عن كل انفعالات الشخصية. ومن هنا يجب أن يدرك المؤلف ذلك جيدا.

أما ابتكار الشخصيات، وأبعادها الثلاثة، ورسم هذه الشخصيات ونموها نموا يتفق مع حتمية البناء الدرامى، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى، أى لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التليفزيون أو الإذاعة.

٣ - فى التمثيلية الإذاعية

تعتبر الشخصية فى التمثيلية الإذاعية مادة أساسية، ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعى، وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية ثلاثة «الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية» فإننى أعتبر الشخصية عنصرًا مؤكدًا للحوار، لأن الشخصية هى وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، ولذلك فضلت مناقشتها فى هذا الباب عن غيره.

والشخصية فى الوسائل البصرية كالسينما والمسرح والتليفزيون شخصية مجسمة، تعبر عن نفسها بالحوار والحركة والإيماءة، وما إلى ذلك بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والضوئية، كل ذلك يلقى الضوء لمعرفة الشخصية وتفسير سلوكها وحالتها الاجتماعية والنفسية.

أما الشخصية فى التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب، سواء كان الصوت حوارًا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى. فالصوت هو الذى يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، لأن المستمع محتاج إلى أن يعرف من هى الشخصية التى تتحدث؟ وإلى من تتحدث؟ وأين المكان الذى تتحدث فيه؟ وماذا تفعل؟ وما هو الزمان الذى يدور فيه الفعل؟

ورسم تلك الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصور من المؤلف، والحرية التامة فى الانطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع، ولكل مؤلف طريقته الخاصة فى رسم الشخصيات، فلا يوجد كاتبان يتوليان رسم شخصية واحدة وتكون النتيجة متماثلة، أى تكون الشخصية التى ابتكرها ورسمها الثانى صورة طبق الأصل من الشخصية التى ابتكرها ورسمها الأول.

ورسم الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها فى المسرح أو السينما أو التليفزيون، ولكن الاختلاف فى إمكان التعبير عن الشخصية من خلال الوسيلة، حيث إن كل وسيلة من وسائل التعبير الدرامى لها إمكاناتها التى قد تتفق أو تختلف مع إمكانات وسيلة أخرى. والذى يحدد ذلك هو طبيعة الوسيلة نفسها.

ولأن الشخصية فى التمثيلية الإذاعية لا تظهر إلا من خلال الأثير، لذلك يجب أن يراعى المؤلف إمكانات الوسيلة التى يكتب

لها، فعليه هنا أن يستخدم الأصوات للتعبير عن كافة معالم الشخصية، والكشف عن سلوكها، وطبائعها، وعاداتها، ودوافعها الذاتية. فالمؤلف حين يختار الصوت الملائم للشخصية يكون قد وفق فى رسم معالمها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت فى ذهنه معالم الشخصية وأبعادها، وان يختار أنسب الكلمات لكل شخصية للتعبير عنها، وكذلك أنسب الأنغام، فيدل ذلك على طريقة التفكير، ووجهة النظر، وطريقة الإلقاء، والإنسجام والتآلف بين الاثنين يجعل الصوت حاملاً الدلالات التى تكشف عن الشخصية والتى توضح معالمها لدى المستمعين[1].

ولذلك على المؤلف الإذاعى ألا يغفل وصف حالة الشخصية فى أثناء كلامها. ووصف حركتها وطريقة تعبيرها، ونبرتها الصوتية، وما إلى ذلك من إشارات ملائمة لطبيعة الشخصية تساعد الممثل على حسن الأداء، وتعمل على سرعة اقتناع المستمع بالشخصية.

والمؤلف الإذاعى عليه أن يتعرف جيدًا على شخصياته بعد أن يرسمها جيدًا، وأن يكون مدركًا تمام الإدراك لأبعاد كل شخصية على حدة، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هى كيف ستتحدث هذه الشخصيات ؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٢٠.

كذلك إلا من خلال الحوار الذى تلقيه، فيجب أن يكون المؤلف واعيًا لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة، وحواره مؤكدًا لأبعادها، وحتى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مسطحة، غير معبرة، لايوجد لها أى بُعد إنسانى. ولذا وجب على المؤلف العناية بشخصياته عناية مركزة، وأن يجعلها واضحة للمستمعين وقد يلجأ الكاتب الإذاعى إلى أن يكتب وصف حال الشخصية وتوضيح معالمها الرئيسية بأن يجعل الشخصية تتحدث بنفسها عن نفسها، أو أن يجعل شخصيات التمثيلية تتحدث إلى بعضها، ومن خلال هذا الحديث يتم الكشف عن شخصيات جديدة بصفاتها وأبعادها، كما أن كيفية تحدث الشخصية هام جدًا فى الكشف عنها فطريقة الإلقاء سريعة أم متوسطة أم بطيئة، تعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الهدوء أو الانفعال، وكذلك نبرة الصوت. أما اختيار الألفاظ المناسبة للشخصية فيعبر عن مستوى ثقافتها وحالتها الاجتماعية التى تعيش فيها، وكذلك مهنتها، لأن المحصول اللغوى للكلمات والألفاظ والعبارات، أو القاموس اللغوى، يتفاوت بين شخص وآخر، تبعًا لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله. كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التى يستمع إليها فى التمثيلية الإذاعية، «وكذلك طول الكلمات أوقصرها من حيث البناء والتركيب»[1]. لأنه من الطبيعى أن الناس لا تستعمل جملًا متحدة

(١) فوزى شاهين (التمثيلية الإذاعية)، الناشر: عالم الكتب، القاهرة (د.ت.) ص ٩٢.

من حيث التركيب والبناء، ويرجع ذلك إلى أن كل فرد من الأفراد يميل بطبعه إلى استعمال نوعية معينة من الكلمات، ويركبها فى جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة، مرتبة ترتيبًا منطقيًّا أو عشوائيًّا أو غير مرتبة نهائيًّا. فالشخص العصبى مثلا كلامه دائما فى جمل قصيرة، وقد يترك الموضوع الذى يتحدث فيه ليدخل فى موضوع آخر، لأن طبيعة تكوينه النفسى تساعده على ذلك، والإنسان المثقف ثقافة عالية، جمله طويلة نسبيًّا، وكلماتها منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيبًا منطقيًّا . أما الإنسان الذى ليس على قدر معقول من الثقافة فهو يخشى الخوض فى الأحاديث الطويلة، ودائمًا تتصف عباراته بالقصر والسرعة، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقيم عليه البناء.

والمؤلف الإذاعى لابد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها، وأن يكون ذا دراية بالنفس البشرية وطبيعتها، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة.

والمؤلف الإذاعى مكتوف الأيدى عن المؤلف السينمائى أو التيفزيونى أو المسرحى بالنسبة لعدد الشخصيات فى تمثيليته، فالمجالات الأخرى - غير الإذاعة - المؤلف فيها يستطيع أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك فى الرواية أيضًا. أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

لا يستطيع أن يتناول أعدادا كبيرة من الشخصيات، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفًا على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال فى المسرح والسينما والتليفزيون. ولذلك وجب على المؤلف الإذاعى أن يراعى ذلك، ولا يزيد من عدد الشخصيات فى تمثيليته حتى لا يشتت ذهن المستمع ، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعى عن غيره من المؤلفين، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة فى رسم الشخصيات لأن عددها قليل نسبيًّا ، عكس مؤلفى المسرح والسينما والتليفزيون فى حالة كثرة شخصياتهم، فالمؤلف الإذاعى لابد أن يحذف كل الشخصيات التى يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية فى موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته فى التمثيلية شخصيات متباينة الصفات ، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا يتطلب منه مهارة حتى يتمكن من إعطاء المستمع ألوانًا مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص فى الحياة، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذى تحتاجه التمثيلية.

وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التى سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى، لأنه لا يستطيع أن يعطى للمستمع كل الشخصيات منذ البداية، وأن يُعرفهم جميعاً للمستمع، ولكن عليه أن

يبدأ بالشخصيات التى يرى أنها أحق من غيرها فى بداية الأحداث، ثم بعد ذلك يسير فى بناء الشخصيات الأخرى[1].

ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التى لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع، فهو لا يراها مثلاً فى مشهد صامت دون حوار أو وصف فى حين أن الحدث مستمر، فهذا موجود فى الوسائل الدرامية البصرية، أما فى الإذاعة فكيف يفهمه المستمع فمثلاً لو دخلت شخصية جديدة بعد أن سمع المستمع صوت فتح باب مثلاً، أو صوت أقدام تقترب، فكيف سيعرف المستمع صاحب هذه الشخصية، أو صاحب مصدر هذا الصوت، إلا إذا تكلم وأفصح عن نفسه، أو أفصح عنه باقى الشخصيات.

ويجب أيضاً على المؤلف الإذاعى ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته، فعليه أن يذكره بها أولاً بأول، من أول التمثيلية حتى نهايتها، لكى يكون المستمع مدركاً لكل ما يجرى من أحداث للشخصيات، ورابطاً الأحداث بكل الشخصيات. فالمستمع كلما عرف شيئاً عن الشخصية التى يستمع إليها أحب الاستماع إلى المزيد، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك، ليجعل المستمع دائماً متشوقاً إلى سماع المزيد عن الشخصية، حتى يستمر المستمع مرتبطاً بالتمثيلية وبشخصياتها.

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ما ضيها وحاضرها) ص٢١٨.

ومن الأفضل أيضاً للمؤلف الإذاعى أن يختار لشخصياته أسماءً مألوفة، سهلة لدى المستمع حتى يتمكن من التعرف على أصحاب هذه الأسماء بسهولة.

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط، فهى تمنح المؤلف الحرية فى اختيار شخصياته ونوعياتها، سواء لأشباح أو لأصحاب العاهات التى لا يمكن إبرازها على خشبة المسرح أو شاشتى السينما أو التليفزيون إلا بتكاليف باهظة وما إلى ذلك التى يتطلب تصويرها إمكانات تنكر كثيرة. لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط، وهذا يعطى للمؤلف الإذاعى الحرية فى ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية.

الحبكة (العقدة)

١ - فى المسرح

الحبكة بمثابة الجزء الرئيسى فى المسرحية، وقد وصفها أرسطو بأنها «نواة التراجيديا والتى تنزل منها منزلة الروح»[(١)].

وقد يعنى البعض بأن الحبكة هى مجرد القصة فى المسرحية، وهذا خطأ فى فهم أرسطو، ولكن الحبكة تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهى عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها: الشخصيات، الحوار، الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أى أن الحبكة هى ترتيب أجزاء المسرحية فى شكل مترابط ليعطينا فى النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون

---

(١) كتاب (فن الشعر) ص٥٤.

بها حبكة حتى ولو كانت تنتمى إلى المذهب العبثى.

ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هى «التى تقدم الإطار الرئيسى للفعل، وهى خط تطور القصة، وهى خطة الفعل التى يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها»(١).

والحبكات المسرحية أنواع، منها التى تُبنى بناءً محكماً، ومنها المفكك والبسيط، ومنها المعقد.

إذن فالحبكة هى تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق فى وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع فى طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدى إلى ما يليها من أحداث أيضاً على أساس من التسلسل المنطقى، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها فى المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة، أو تغير مكانها، تُصاب المسرحية بخلل فى بنائها.

وكل حبكة تشمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطى التقليدى، أى لها حيز معين. والبداية هى الشىء الذى من الضرورة لا يسبقه شىء، ويتحتم أن يلحقه شىء، والنهاية هى العكس تماماً من البداية، فهى تدل على أن شيئاً قد سبقها، ولكنها فى الوقت نفسه لا يمكن أن يتلوها شىء آخر. أما الوسط فما بين

---

(١) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ص١٧٧.

الاثنين، البداية والنهاية، وعلى هذا فهو الجزء الذى يسبقه شىء فى الوقت نفسه.

«وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة، مثل:

(أ) التقدمة الدرامية أو العرض.

(ب) نقطة الانطلاق.

(جـ) الحدث الصاعد.

(د) الاكتشافات.

(هـ) التنبؤ أو التلميح.

(و) التعقيد.

(ز) التشويق.

(ح) الأزمة.

(ط) الذروة.

(ى) الحدث الهابط.

(ك) الحل.»[1].

فالمسرحية لابد أن تبدأ بتقدمة درامية، ذلك «الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث، أو محادثة درامية. وفى هذا المشهد

---

(١) د. إبراهيم حمادة (طبيعة الدراما) العدد (٢٦) من سلسلة كتابك الناشر: دار المعارف القاهرة فى ١٩٧٨، ص ٢٠ – ٢٢.

الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة، واللاحقة[1]. هذه التمهيدة أو التقديمة الدرامية أو العرض، يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحى ككل «وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك»[2].

وكثير من المؤلفين المصريين يلجئون إلى حيلة استخدام مشهد الخادم، أو الخادمة، أو السكرتيرة أو الصديق، من أجل أن يقدم المعلومات المطلوب إيضاحها فى مشهد التقديمة الدرامية، كما يمكن استخدام المناجاة، أو المنولوج لهذا الغرض، ولكنه حيلة ضعيفة إلى حد ما.

والتمهيد القائم على السرد هو أضعف تمهيد، ومن الأفضل أن يكون التمهيد على المسرح عن طريق تتابع زمنى، حتى يتمكن الجمهور من مشاهدة هذا التمهيد، ولكى يضع يده على المعلومات، لأنه فى بداية العرض يكون غير منتظم فى الجلوس والمشاهدة بعد.

ويجب أن يدرك المؤلف جيداً أن الفن هو أن يخفى الفن، فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحوارية موجودة من أجل التعريف المباشر، سواء كان هذا التعريف عن الزمان أو المكان، أو

(١) المرجع السابق ص٢٠.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤٠٦.

الفعل، أو علاقة الشخصيات ببعضها، أو الموضوع المعالج، أو عن خلفية اجتماعية، أو أى أحداث سواء كانت سابقة أو لاحقة. لأن التعريف المباشر يفقد العمل قيمته، ويجعل من العمل الفنى مباشرة ونقل من الحياة، فى حين أن الدراما لا تتوقف على نقل ما فى الحياة، بل ما يمكن أن يحدث فى الحياة.

وإذا أخذنا مسرحية (بيت دمية) سنة ١٨٧٩ م للكاتب النرويجى «هنريك إبسن» مثالاً تطبيقيًا، نجد أن «إبسن» قدم فى البداية عالماً يتسم بالسعادة والبساطة والهناء، ولا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة «نورا وهلمر»، إلى الحد الذى يجعل المشاهد يتمنى أن تكون حياته سعيدة هكذا. فى هذا التمهيد نجد أن «نورا» بالنسبة «لهلمر» (بلبله المغرد)، وأنها ورثت الإسراف عن أبيها.

وقدم إبسن كل ما يهم المشاهد من أخبار عن الشخصيات ووظيفتها، وعلاقتها ببعضها، وحالتها الاجتماعية، وعلاقتها بالغير، بل ويكشف حادثة القرض الذى اقترضته «نورا» من أجل علاج زوجها دون علمه، وأقنعته أنه من والدها. وهى ليست مسرفة، بل إنها تدخر لتسدد أقساط هذا القرض دون علم زوجها. هذا جزء مما قدمه «إبسن» فى تمهيده الدرامى.

ثم بعد ذلك كانت نقطة الإنطلاق، والتى بدأت فيها الأحداث تتصادم، أو قل هى نقطة الهجوم على الصراع. وتتمثل فى دخول شخصية «كروجشتاد» كى يكون همزة الوصل المؤدية إلى نقطة

الانطلاق[1]. ويكشف «كروجشتاد» عن حادثة التزوير التى ارتكبتها «نورا»، حيث وقعت إيصال القرض باسم والدها بعد وفاته، وهنا يدرك المشاهد أشياءً لم يكن يدركها من قبل، إنها لم تقترض فقط دون علم زوجها، بل إنها زَوَّرَت من أجل الاقتراض، فماذا سيحدث إذا علم زوجها بذلك؟ هذا هو سلاح التهديد فى يد «كروجشتاد» ضد «نورا» من أجل أن تضغط على زوجها حتى يبقى «كروجشتاد» فى وظيفته بالبنك.

وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى البداية الحقيقية للمسرحية بعد المقدمة الدرامية، فهى لم تبدأ «وهلمر» يعانى المرض، ولا باللحظة التى كانت «نورا» تتلهف فيها على إنقاذ حياته، ولا حتى من لحظة تزويرها توقيع والدها من أجل حصولها على المال اللازم لعلاج زوجها، ولا حينما عاد «هلمر» إلى بلده بعد أن تم شفاؤه واسترد حصته، ولم تبدأ كذلك خلال السنين التى كانت «نورا» تدعى فيها الإسراف، فى حين أنها تقتر تقتيرًا شديدًا لكى تستطيع سداد أقساط القرض، ولكنها بدأت بدخول «كروجشتاد» وتصعيده للأحداث[2].

ودخول «كروجشتاد» فى دائرة الأحداث أدى إلى تتابع الأحداث بعد ذلك لأنه لولا تهديد «كروجشتاد» لنورا رستمرت

---

(١) فوزى فهمى أحمد (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) الناشر: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)، القاهرة سنة ١٩٦٧، ص١١٥

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٢٣٨.

حياة «نورا» مع هلمر كما كانت فى المقدمة الدرامية، دون أن يطرأ عليها أى تطور وتتابع الأحداث هنا، يسمى بتصاعد الحدث.

أما الاكتشافات فهى «اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل، مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقته.. أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث، ورسم الشخصيات»[1].

وبالنسبة لمسرحية (بيت دمية) ففى رأيى أن الاكتشاف فيها كان فى أكثر من موضع، فالمشاهد يكتشف واقعة التزوير أولاً، ثم يكشفها بعد ذلك «هلمر» فتنقلب الأحوال رأساً على عقب، ولا يهمه سوى مصلحته الشخصية فقط لا غير، لا شىء سوى نفسه، فتتحطم صورة «هلمر» لدى «نورا»، وتكتشف أنها عاشت معه ثمانى سنوات حياة زائفة لا وجود لها، لم تكن سوى دمية، فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه، وهنا كانت المفارقة فى المسرحية، هذا هو الرجل الذى كانت ستنتحر من أجل الحفاظ على سمعته، إنه الآن لا يستحق ولا كلمة وداع، إنه أصبح بالنسبة لها إنساناً غريباً، إنها اكتشفت الحقيقة، حقيقتها، وحقيقته.

أما التنبؤ والتلميح، فهو «تقديم كلمة، أو إشارة، أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع فى المستقبل»[2]. أو قل هو التمهيد المنطقى للأحداث، فمثلا عندما تتحول «نورا» مرة واحدة فى نهاية المسرحية

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

هذا التحول الغريب وتصفق الباب وتترك زوجها وأولادها ومنزلها، بعد أن كانت فى بداية المسرحية سعيدة بحياتها، لا بد من التمهيد لهذه النهاية، حقيقى أن «نورا» قد اكتشفت نفسها فى النهاية، وحاولت ألا تكون دمية بعد ذلك، ولكن هذا التحول فى الشخصية ليس لمجرد التحول فقط، ولكنه نتيجة تراكمات كَمية وضغوط عليها، أدت إلى هذا التغير الكيفى. فالتراكمات الكمية تؤدى إلى تغيرات كيفية، وكل ما سبق من أحداث وعبارات خلال مشاهد المسرحية تؤدى بالحتمية إلى هذا التغير والتحول فى الشخصية فى النهاية ولو لم يكن «كروجشتاد» لما اكتشفت «نورا» ذاتها.

وإذا فرضنا أن شخصية ما ستصاب بالجنون فى نهاية مسرحية ما، فلا بد أن يحدث ما يمهد لذلك خلال المسرحية.

أما التعقيد فهو ما يعرقل السير الطبيعى للأحداث، «كاصطدام البطل بشىء معارض يدفعه إلى التصارع معه. وعلى هذا، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذى يتدخل فى سير الحدث لتغيير مجراه»[1].

«وكروجشتاد» هو السبب الرئيسى فى عرقلة السير الطبيعى لأحداث المسرحية، فبعد أن كانت نورا سعيدة فى حياتها، بدخول «كروجشتاد» وتهديده لها بدأت التعقيدات، أو بدأ الصدام بين

---

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

«نورا» و«كروجشتاد» الذى أدى بدوره إلى الصدام بين «نورا» و«هلمر». وهكذا نجد أن التعقيد أدى إلى تغيير فى مجرى سير الأحداث، وتحولت حياة «نورا وهلمر» من السعادة إلى الفراق.

والتعقيد فى حد ذاته يثير فى نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع[1]. والتشويق هو إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل فى نجاتها، ويتم عن طريق «إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شىء من القلق الممزوج بالمتعة، هذا الاهتمام يخلق ترقبًا لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتى إذا فجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام»[2].

فمن يشاهد مسرحية (بيت دمية)، ومنذ لحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» سيظل قلقًا على مصيرها، متسائلاً عما يمكن أن يتم، هل سيقبل زوجها واقعة التزوير قبولاً عرضيًا؟ أم أنه سيؤنبها؟ أم سيعتبر هذا الصك المزور وثيقة حب «نورا» له من أجل إنقاذها لحياته؟ أم أنه سيعاقبها على ذلك؟ وتساؤلات كثيرة يمكن أن تخلق الترقب فى نفس المشاهد، فتجعله متلهفًا على معرفة النتيجة.

---

(١) د. إبراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) الناشر: دار الشعب القاهرة ١٩٧١ ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ١٠٧.

أما الأزمة، فهى «لحظة التوتر التى تسببها القوى المتعارضة، وتؤدى إلى ترقب الحدث الدرامى»[1]. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات.

ولحظة الاحتضار لشخصية ما فى الحياة يعتبر أزمة، أما لحظة موتها فهى الذروة. وكذلك فى حالة آلام الوضع - الولادة - توجد الأزمة، أما عملية الولادة نفسها فهى الذروة والنتيجة، سواء كانت الحياة أو الموت، أى بمثابة القرار أو الحل[2].

ولحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» (أزمة)، ولحظة قراءة هلمر لخطاب «كروجشتاد» (أزمة).

أما الذروة، فهى الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامى مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة فى المسرحية، والتى تحتاج إلى تفجير[3].

وفى (بيت دمية) نرى «كروجشتاد» مستعدًا لخوض معركة رهيبة من أجل أن يقضى على «هلمر» الذى تفوق عليه فى الدراسة وأصبح مديرًا للبنك، بل وزاد على ذلك أنه طرده من البنك، بل وهو - كروجشتاد - الذى أقرض زوجته من أجل علاجه، أقرضها

---

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢١.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٧٩.

(٣) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٦٦، وكتاب (طبيعة الدراما) ص ٢١ - ٢٢.

المال بتوقيع مزور لها على أساس أنه توقيع والدها. إنه يراهن بحياته من أجل بقائه فى وظيفته بالبنك.

إن هذا الصراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو المساومة، إن «نورا» قد عرضت أن تدفع ما يطلبه «كروجشتاد» من مال وتساومه على سكوته، ولكنه يرفض، فالمال لن يشفى حتفه، إن «هلمر» أراد سحقه والقضاء عليه لأنه كان قد زور توقيعًا من قبل لكى ينقذ حياة عائلته، «وهلمر» يدرك تلك الواقعة جيدًا، ولهذا فهو يريد القضاء على «هلمر» مثلما كان «هلمر» يريد القضاء عليه فى الماضى.

إن الأزمة هنا كانت فطريًا وملازما منذ أول المسرحية، وقد زادها ثباتًا وتأكيدًا اختيار هذه الشخصيات المتباينة، المتضادة، والممتازة البناء. وكان يمكن أن تضيع الذروة ويقضى عليها لو ضعف شخصية من هذه الشخصيات لأى سبب من الأسباب، فمثلا لو أن حب «هلمر» «لنورا» كان أكبر من تقديره لمسئوليته وحبه لذاته لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها من أجل «كروجشتاد». ولكن «هلمر» كما هو، جميع أفعاله تصدر كنتيجة طبيعية لأبعاده التى رسمه «إبسن» من خلالها.

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات، وكانت الأزمة والذروة فى النهاية أقوى وأعلى مستوى وأشد تأثيرًا مما سبق. ولذلك يجب أن تكون كل أزمة وذروة فى كل مشهد من المشاهد، أو فصل

من الفصول، أقوى من الأزمات والذروات السابقة[1].

أما الحدث الهابط «فهو نصف المسرحية الثانى الذى يتأكد فيه سوء حظ البطل، أو نجاحه السار»[2]. وهو فى (بيت دمية) يتمثل فى سوء حظ «نورا» فهذه الزوجة الوفية لزوجها والتى زَوَّرَت توقيع والدها من أجل إنقاذ حياة زوجها، يهددها «كروجشتاد» بفضح سر هذا التزوير، وهذا ما يتم بالفعل عندما وصلت أحداث المسرحية إلى الأزمات المتلاحقة التى أدت إلى ذروة التأزم.

وبعد ذلك، أى بعد ذروة التأزم، لا بد أن يهبط الفعل بشكل قاطع، وذلك من أجل الحل. ويتمثل الحل فى النهاية، أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيعة إذ كانت المسرحية من النوع المأسوى، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية. وهذا الحل لا بد أن يكون نتيجة منطقية لتتابع الأحداث فى المسرحية.

وإذا نظرنا إلى الحل فى (بيت دمية) نجد أن «نورا» تقرر ترك منزلها وتهجر زوجها وأولادها، إنه القرار أو الحل النهائى الذى هبط به المؤلف بشكل قاطع من أعلى ذروة التأزم، لنرى منطقية الحل أو النتيجة أو القرار.

«فكروجشتاد» يهدد «نورا» بإفشاء سرها إن لم تعمل على إعادته إلى عمله، وهذه أزمة بالنسبة «لنورا»، ثم يقرر «كروجشتاد»

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٨٨ - ٣٩٠.

(٢) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٢.

كتابة خطاب لزوجها ليخبره بما بينه وبين «نورا»، أزمة أخرى صاعدت من وقوف «نورا» مكتوفة الأيدى أمام الأزمة السابقة، إن هذه الأزمة بمثابة ذروة تأزم للأزمة السابقة. ثم يجد «هلمر» خطاب «كروجشتاد»، ويقرؤه ويقف منه على الحقيقة، فتحدث الأزمة الرئيسية، فماذا سوف يعمل؟ هل سيساعدها ويمد لها يد العون والمساعدة ليخرجها من تلك الورطة؟ هل سيدرك لماذا هى فعلت ذلك؟ أم إنه لا يستطيع ألا يتحرك من خلال فطرته وعاداته؟ المشاهد لا يعرف شيئًا سوى أن «هلمر» يحب «نورا» حبًّا شديدًا، وأن «هلمر» لا يعجبه هذا السلوك الذى سلكته زوجته، فكيف سيأخذ قراره؟ إن عدم يقين المشاهد بقرار «هلمر» هو الذى سيُكَون الأزمة، وحينما ينفجر «هلمر» غاضبًا فى وجه «نورا» دون أن يسيطر على نفسه وينهرها لهذه الفعلة الشنعاء، تصل الأحداث إلى ذروة تأزمها، أو النقطة العليا، فبدلا من أن يحاول معرفة حقيقة الأمور ينهرها ويقول:

هلمر : يالها من صحوة مفجعة. ثمانى سنوات وأنا أعقد عليها أملى فى الحياة، وأنظر إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقة كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمة.. كان يجب أن أتوقع شيئًا من هذا القبيل.. كان يجب أن أستبق الحوادث بشىء من بُعد النظر.. إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة.. اسكتى..!! إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك. فلا دين

ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب. وهذا عقابى لأننى أغمضت عينى عن سيئاته من أجلك. ياله من جزاء!

نورا : فعلاً.

هلمر : لقد حطمت سعادتى.. ودمرت مستقبلى.[1].

وهكذا أدى تصرف «هلمر» إلى الوصول بالأحداث إلى ذروة تأزمها، وأوضح «لنورا» عكس ما كانت تتوقع.

وبعد أن استلم «هلمر» الخطاب الثانى من «كروجشتاد» وبه الوثيقة المزورة، انقلب حاله وقال:

هلمر : «نورا»! (تنظر نورا إليه متسائلة) «نورا»! لأتأكد أولاً مما قرأت. نعم. صحيح.. لقد نجوت. نورا.. لقد نجوت!

نورا : وأنا؟

هلمر : وأنت أيضا بالطبع[2].

وهنا كانت النهاية الطبيعية أو الحل المنطقى المنبثق من سير الأحداث، وهو ما استقر عليه رأى «نورا» من هجر هلمر، من أجل أن تخلع عنها كما قالت (ثوب الدمية)، فكيف ستعيش مع هذا الرجل بعد أن أدركت كل ما يدور فى رأسه من فكر بعدما علمت أنه يبحث عن ذاته ومستقبله هو، دون أن يعمل لها حسابًا فى مستقبله، فقوله «نورا.. لقد نجوت»، يؤكد أنه نجا وحده، لأنها

---

(١) مسرحية (بيت دمية) ص ١٣١ - ١٣٢.

(٢) المرجع السابق نفسه. ص ١٣٤.

لا تخصه، فهى شىء غير مهم بالنسبة له. إنها دمية فقط، فأدى ذلك بها إلى أن تخلع ثوب الدمية وتهجر هذا المكان، المنزل، الزوج، والأولاد، لتهجر كل ما يذكرها بأنها دمية، لأنها أخيرًا اكتشفت ذاتها.

وهكذا نجد النهاية أو الحل. تلك النهاية البارعة التى وضعها «إبسن» كنتيجة حتمية لسير الأحداث فى المسرحية وتصاعد الأزمات، وكانت نهاية «إبسن» هذه صدمة بالنسبة لجمهرة الناظرين، بل للنقاد وقتها. «فقد جمع أحد النقاد قاموساً بالهجاء المقذع الذى وجه إلى «إبسن»، «وإبسن» لم يصنع إلا كل خير من أجل المسرح والمتلقين.[1] ولكن بمرور الوقت أدرك النقاد الدور الذى لعبه «إبسن» فى تغيير المفاهيم المسرحية فى تاريخ الأدب المسرحى.

الحبكة والصراع:

بكل تأكيد، أنه حبكة بدون صراع،[2] والصراع بمثابة علامة الحياة فى المسرحية، وهو عدة أنواع، بالإضافة إلى أن له صوراً عديدة. وأنواع الصراع أو درجاته هى:

---

(١) د. فخرى قسطندى (من مقدمة: مسرحية السلطان والقمر) تأليف: عادل النادى، ص٨، ٩.

(٢) د. فخرى قسطندى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٦٤، ص ٧٧.

(أ) صراع ساكن (راكد، بطيء الحركة والتأثير).
(ب) صراع واثب (يحدث بلا تدرج، أى يثب وبسرعة).
(جـ) صراع صاعد (متدرج فى بطء).
(د) صراع مرهص (وهو الصراع الذى على وشك النشوب، أو ما يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه).[1]

والصراع الدرامى مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامى بمقتضى تصادمهما. ويتخذ هذا الصراع صورًا عديدة - كما قلت - كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والالهة.[2]

وهذا الصراع بدون أى شك ينشأ عن الشخصية، ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة.[3]

«والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفى

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١.

(٢) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١، وكتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧٣.

(٣) كتاب (نظرية الدراما) ص ٢٥٥.

باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار.»[1]

والصراع الساكن يعنى الشىء الذى لا يتحرك، الشىء الذى يبذل جهداً دون أن تكون هناك نتيجة قوية لهذا الجهد، ولكن فى الوقت نفسه فإن الصراع الساكن يتحرك، ولكنه يتحرك ببطءٍ شديد جداً، فمثلاً إذا كان لدينا شخصية فى مسرحية ما، هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها، فنجدها فى حجرتها تذرعها جيئة وذهاباً، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفعل شيئاً من أجل الوصول إلى نتيجة، كل ما تفعله هو أن تتحدث فقط وبحزن، وحتى لو كان حوارها من أشد أنواع الحوار إثارة فالصراع ساكن، طالما هى كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل، فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعاً، وكان لا بد من أن تتحرك إرادتها لتصنع شيئاً من أجل هذه المشكلة التى تواجهها بدلاً من أن تظل تتحدث إلى ما لا نهاية دون فعل. وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه، فهو يملأ إحساس المتلقى بالملل مما يجعله لا يتابع العمل.

أما الصراع الواثب فهو الصراع الذى يتم فيه التغيير والانتقال دون تدرج منطقى، أى أنه يثب وثباً. فهل من المعقول أن تبدأ

---

(١) كتاب (فن كتاب المسرحية) ص ٢٥٥.

المسرحية بشخصية عاقلة، وتنتهى المسرحية بالشخصية نفسها وهى فى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن مسها الجنون؟ طبعاً من المعقول، ولكن لا بد من وجود المبررات والدوافع الكافية التى تؤدى بالصراع إلى التدرج شيئاً فشيئاً، إلى أن تصبح الشخصية مجنونة، وإن لم يتم ذلك، أى إذا تحولت الشخصية من العقل إلى الجنان دون المبررات والدوافع الكافية، لكان ذلك هو الصراع الواثب بعينه، فلا يعقل أن تتحول شخصية لص إلى رجل أمين دون مقدمات ودوافع ومبررات تؤكد هذا التحول، وكذلك لا يمكن حدوث العكس، أى تحول شخص أمين شريف إلى لص سارق فى غمضة عين، فلابد من وجود المبررات والدوافع التى تجعل من هذا التحول تحولاً منطقياً، أى لا بد من وجود الأسباب المعقولة التى أدت إلى هذا التحول، ولا يكون التحول مجرد مفاجأة المتلقى فقط.

فأى شخصية لا بد أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة لكى تتحول من قطب إلى آخر حتى يكون التحول ملائماً للأحداث، وملائماً للتحول نفسه، وليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية، أو يحول الأحداث أو المواقف من شىء إلى شىء آخر فقط. وإذا كان كذلك يكون الصراع واثباً، أما إذا كان غير ذلك، أى أن المؤلف جعل نمو الشخصيات والأحداث نمواً متدرجاً صاعداً إلى أن يتم التحول المطلوب والوصول إلى النهاية الحتمية لذلك، فذلك الصراع، يكون الصراع المتدرج أو الصاعد بعينه.

والمسرحية «إذا توافر فيها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً.[1] هذا الصراع يكون كفيلاً بجعل المسرحية مليئة بالتشويق.

أما الصراع المرهص والذى على وشك النشوب، أو الذى يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه، فهو هذا الصراع الذى يؤدى إلى الترقب، والذى يؤدى بدوره إلى التوتر. فالمتفرج الذى يظل مترقباً حدوث حدث معين، أو اكتشاف شيء معين، يظل فى حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث هذا الحدث.

فالمتفرج فى (بيت دميه) يكتشف أن «نورا» قد زَوَّرَت توقيع والدها، (وهلمز) زوجها لا يعلم ذلك، وفى الوقت نفسه يدرك المتفرج أن شخصية «هلمز» قوية لا تلين، لا تعرف الهوادة أو الصفح، ودائماً يصف «نورا» بأنها ورثت التبذير عن والدها، فإذا كانت تلك هى شخصية «هلمر» فماذا سيفعل حين يكتشف عملية التزوير؟ وإن عملية التزوير هذه قامت بها «نورا» من أجله وفى سبيله؟ فماذا سيفعل؟ هل سيصفح عنها؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ المتفرج لا يدرى ماذا سيتم، وهل ومن هنا يحدث الترقب المصاحب بالتوتر لديه، والذى يعكس ذلك فى نفسه هو ترقبه لهذه الشخصية الصلبة التى لا تعرف اللين أو المساومة. هكذا يتوقع

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٩٩.

المتفرج الصراع المرتقب الذى على وشك النشوب.

والصراع فى المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة، وينتهى بنهايتها. إذن بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة، وما يجرى بين هذين القطبين يكون تطور الأحداث وتقلبها، سواء كان صعوداً أم هبوطاً.

إذن فالحبكة تشمل على قوى الصراع، ثم الحادث المبدئى الذى يتم فيه تلاحم هذه القوى، ثم التعقيدات التى تأتى بعد عملية التلاحم، ثم تأزم هذه التعقيدات بطريقة تجعل إحدى قوى الصراع توشك أن تهزم الأخرى، ثم وفى النهاية تتفرج هذه الأزمة ويتم حلها.[1] وهذا ما تعرضنا له بالتفصيل من قبل.

البناء العضوى والبناء الآلى فى المسرحية:

إن أول شىء لا بد أن يعرضه جيداً كاتب الدراما هو عملية البناء الدرامى للمسرحية، وهو نوعان عضوى، وآلى.

والمقصود بكلمة عضوية أن أطراف البناء تشبه فيه أجزاء جسم الإنسان، بمعنى أننى لو أخذت الجسد البشرى، فسأجد أن كل عضو له وظيفة، أى أن كل مكوناته هى الأجزاء، والأجزاء لكل جزء وظيفة فى هذا الكل ومرتبطة به، ولا يمكننى أن أبتر جزءاً دون أن يتأثر الكل. والتطور فى البناء العضوى حقيقى نابع من العضو نفسه.

(١) د. فخرى قسطندى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٦٤. ص٧٨.

داخل الكل. ويؤدى كل موقف إلى الموقف الذى يليه بحتمية. ومن هنا نجد أن البناء العضوى يتناول فيه الكاتب خيوط الحدث المتوازية، بمعنى أن الخيوط لا تلتقى إلا عند ملتقى النظر الوهمى (المنظور)، هذه الخطوط تعطينى الزمان والمكان والشخصيات فيتم بناء العمل. هذا البناء العضوى يطور الموقف بطريقة حتمية ويدفع به إلى الوسط أو التعقيد، ثم بعد ذلك تخرج هذه الخيوط مرة أخرى فى نهاية التعقيد، وهو ما يعرف بالحل. ولا يجب أن يفرض على العمل الفنى شيء من الخارج لمجرد الخروج من التعقيد، ولكن لا بد من وجود حتمية هذا الشيء منذ البداية. ومسرحية (بيت دمية) خير مثال على ذلك. لأن كل جزء من جزئيات البناء فى المسرحية لا يمكن حذفه، لأن حذفه سيؤثر فى الكل.

أما البناء الآلى فكثير من الأعمال المسرحية زاخرة به، وهذا ما يدفع المشاهد فى حالات كثيرة إلى أن يقول «المخرج عايز كدا» دون أن يدرك أن المسئولية أساساً مسئولية المؤلف الذى لا يدرك صنعته.

والمقصود بكلمة آلى أن يبدأ التعقيد من خارج الموقف، ولا يتم تطوير الخطوط الرئيسية بطريقة تلقائية حتمية، ولكن يتم تطويرها لمجرد أنه يجب أن تتطور فقط. وذلك باستخدام أساليب وحيل خارجية «وهناك قصة فى الأدب الإنجليزى يمكن أن نسوقها كمثال

لهذا البناء الآلى»[1] ولنفرض أن البطل اسمه (أ)، ومعطيات شخصيته الآتى : إنسان فاسد، مغامر، سكير، محب للنساء، يعمل فى إحدى الشركات على خزينة، ثم نكتشف أنه سرق أو اختلس قدراً من المال، وتبدأ القصة بأنه مختلس، وأن هناك جرد سنوى.

إذن هو فاسد ومختلس واختلاسه مهدد بالاكتشاف، فماذا سيفعل؟ هل يبلغ الرؤساء ويعترف؟ وهل إذا اعترف سيتم تقسيط المبلغ عليه أو سيقبضون عليه؟ أو يسرق المبلغ من مكان آخر ليضعه فى الخزينة؟ واستمر يفكر إلى أن حل ميعاد انصرافه، وفى طريق عودته وجد شاباً، وليكن (ب) يحاول الانتحار تحت القطار، فينقذه ويأخذه ليقدم له القهوة ويصرفه عن فكرة الانتحار، وفى أثناء ذلك يكتشف أن هذه الشخصية (ب) تشبهه تماماً، فيأخذه إلى منزله، ويقتله، وينتحل شخصيته. وبعد ذلك يعلن البوليس أن (أ) مات منتحرا، وتنتهى قضية السرقة.

ثم يأخذ (أ) الحقيقى، والمنتحل لشخصية (ب) بأوراقه الرسمية وملابسه، يأخذ قطاراً ليخرج به من لندن، فيجد البوليس فى استقباله، ويقبضون عليه بتهمة قتل زوجته.

وهنا نجد أن التعقيد من خارج الموقف. فالمنتحر (ب) شخصية

---

(١) د. عبد العزيز حمودة (فن الكتابة للمسرح) عن محاضرة بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٢٥. للسنة الرابعة قسم نقد.

جديدة من خارج البناء، أو عنصر خارجى عن البناء ومن هنا فالموقف لم يتطور من منطقيته إلى التعقيد، بل تطور بدخول عنصر من خارج العمل، وقد يكون العنصر شخصية أو حادثة مثلاً. والتعقيد فى هذه القصة يعتمد على الصدفة، وإلا ماذا سيحدث لو تأخر البطل (أ) عن وقت وصوله للشخص الآخر (ب) الذى كان يريد الانتحار؟ هل كان سيشاهده حتماً أو لا؟ إنها مصادفة بحتة كبيرة وغريبة، وقد تكون تلك المصادفة هدف المؤلف فى العمل، ولكنها ليست من أساسيات البناء، حيث إن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة البحتة هكذا، صحيح أن الحياة يمكن أن نجد بها المصادفة، لكن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة اعتمادًا كليًّا هكذا، ومن الأفضل عدم استخدامها لأنه فى هذه الحالة يصبح الواقع جديداً، إلا إذا كانت مصادفة ممنطقة، وقد مهد لها الكاتب قبل وقوعها بالتقديم البسيط المسبق لها حتى لا تكون غير منطقية، وفى رأيى أن استخدام المصادفة على هذا النحو أيضاً يعتبر ضعفاً من الكاتب، فليست هناك ضرورة لاستخدامها إلا إذا ألحت الحاجة.

٢ - بين الحبكة والسيناريو فى السينما

إذا كانت الحبكة هى الجزء الرئيسى فى المسرحية لأنها حياتها وروحها، وإذا كانت تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن

متوحد قائم بذاته، فإن السيناريو هو حياة الفيلم وروحه، بل هو الفيلم نفسه.

وإذا كانت الحبكة فى المسرحية بمثابة هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، فإن السيناريو هو الآخر عملية فنية من أجل بناء الفيلم وربط أجزائه ببعضها بما فيها من حكبة. ولأن أى مسرحية لابد أن تشمل على حبكة، فإن أى فيلم لابد أن يشتمل على سيناريو، وذلك لكون السيناريو هو الفيلم (فيلم على ورق)، أى أن الأجزاء التى يتكون منها الفيلم، من شخصيات، وحوار ومناظر، وأحداث، وإكسسوارات، وموسيقى وإضاءة، وملابس.. إلخ. لا تكتسب شكلها العام فى الفيلم إلا من خلال السيناريو، تمامًا مثل المسرحية، «فالحبكة ببساطة - هى ترتيب الأجزاء التى تتكون منها المسرحية ترتيبًا يكسبها الشكل العام»[1]. ولذلك فإنه من العبث أن أتكلم عن حبكة الفيلم منفردة لأن الفيلم هو (سيناريو)، ولا يمكن فصل الحبكة عن السيناريو، لأن الحبكة فى السينما تتم عن طريق السيناريو، فلابد من الكلام عن السيناريو.

والسيناريو السينمائى به ميزات لا يمكن تواجدها فى المسرح أو أى وسيلة أخرى، والميزة التى تتمتع بها السينما ويفتقر إليها المسرح، هى إمكانية تصوير الأحداث فى أى زمان، وفى أى مكان، حتى ولو

---

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

كان الزمان خياليًا، وكذلك المكان خياليًا، لأن العدسات السحرية للكاميرا مع استخدام بعض الحيل السينمائية[1] يمكنها أن تفعل ما يشبه المعجزات. وعلى هذا الأساس فكاتب السيناريو لا يتقيد بأزمنة معينة، أو أمكنة، بل إنه يطلق لنفسه العنان، ويكتب أحداثه لتصور فى الأزمنة والأمكنة التى يرغبها، والتى تتطلبها طبيعة الأحداث، مهما تعددت هذه الأمكنة والأزمنة. فلا قيود فى السينما، لأن الفيلم الواحد يمكن تصويره فى كل بلاد العالم - على سبيل المثال - وممكن أن تغطى أحداث الفيلم الواحد مئات، بل ألوفًا من السنين. بعد ذلك يمكن أن نتكلم عن السيناريو كأساس للفيلم السينمائى.

السيناريو هو الفيلم:

«إن فن الفيلم - أى فيلم، حتى أبسطه - هو فن سرد القصة بالصور»[2].

«والسيناريو عبارة عن فيلم على الورق»[3] قد تستغرق كتابته

---

(١) انظر: د.سيد على (تكتيك الخدع السينمائية) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٧٨م.

(٢) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص٨.

(٣) أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ترجمة: أحمد الحضرى. الناشر: دار القلم - القاهرة (د.ت) ص٣٣.

عدة شهور أو سنوات، ولكنه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفًا ودقة، كلما سهل التنفيذ الفعلى للفيلم.

والسيناريو يستمد وجوده من عمل أدبى سابق، سواء كان قصة قصيرة أو رواية طويلة، أو مسرحية، أو عمل إذاعى، أو خبر فى جريدة، أو حادث فى قضية، أو اقتباس عن فيلم سينمائى سابق، أو قد يكون مكتوبًا مباشرة للسينما. وهو فى جميع مراحل إعداده المختلفة يعتبر عملية خلق جديدة من حالة معينة إلى أخرى مغايرة تمامًا فى طبيعتها، أى من حالة نص أدبى مكتوب مثلًا إلى فيلم سينمائى يتكون من الصورة والصوت، أى يكون بمثابة الكساء الذى يكسو به «السيناريست» الفكرة، أو هو الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر فى الفيلم، لاسيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر... إلخ[1].

وأول خطوة بالنسبة لكاتب السيناريو هى اختيار موضوع الفيلم الذى سيكتب له السيناريو، ويجب أن يكون الموضوع مثيرًا لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمدًا من الأحداث أو العوامل التى تؤثر فى البشر جميعًا، بالإضافة إلى أن الموضوع يجب أن يثير الكاتب نفسه عاطفيًا حتى يتخطى مراحل عملية الخلق الشاقة.

(١) محيى الدين القابسى (الموسوعة السينمائية) الجزء الثانى (كيف يصنع الفيلم) الناشر: مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٦٠، ص١٦.

وقد يبدو سخيفًا أن نقول بثقة وتأكيد إنه لابد للفيلم من قصة أو موضوع، بالرغم من الأفلام العديدة التى تزدحم بها دور العرض المصرية التى تفتقر إلى الموضوع، وخصوصًا فى السنوات الأخيرة فى السبعينات والثمانينات، لأن كثيرًا من المنتجين فى مصر - بل وفى دول كثيرة - يعمدون إلى صنع أفلام تعتمد على الغناء والموسيقى والرقص، دون أن يولوا القصة أى اهتمام يذكر، مكتفين فقط بربط عدد من الحوادث مع بعضها، ثم حشو هذا الهيكل بالمناظر المثيرة. وأغلب الأفلام المصرية تتدرج تحت هذه النوعية من الأفلام. ويكفى قرار السيد وزير الدولة للثقافة بمنع عرض أحد الأفلام هذا العام ١٩٨٤م.

والقصة لابد أن يكون لها أركان أو أسس، ويجب توفر هذه الأسس فى القصة السينمائية بصورة مختلفة عن القصة المطبوعة.

والقصة السينمائية الجيدة هى التى يقوم الصراع فيها على مثلث، تمثل رءوسه الشخصيات الرئيسية فى الفيلم. فمثلاً إذا رمزنا للشخصيات الرئيسية بالأحرف الآتية: أ، ب، ج، وكل حرف منهم يمثل زاوية من زوايا المثلث. هذه الشخصيات فى صراع مستمر طوال الفيلم، فلو فرضنا أن (أ)، (ب)، رجلان يتصارعان على حب امرأة هى (جـ)، لكان لدينا قصة جيدة، وخصوصًا إذا كانت مثلاً (جـ) قد تزوجت من (أ) برغم أنها لا تحبه، ولكنها تحب (ب) الذى يبادلها الحب نفسه. والمطلوب إيجاد علاقات بالسالب والموجب بين كل

الشخصيات لكى يتم التفاعل، ويساعد ذلك على نمو الشخصيات وتصاعد الصراع.

وهذا القياس ليس نموذجًا ينطبق على جميع أنواع القصص بالطبع، ولكنه يعطى لمحة أو فكرة للمؤلف السينمائى الذى بصدد كتابة فيلم ما.

والشرط الأساسى فى القصة السينمائية هو أن يتمكن المؤلف من اجتذاب المتفرجين بصورة تلهيهم عن إحساسهم بأنهم فى دار للسينما، وهذا يتطلب وجود المفاجآت واستخدام وسيلة التشويق لجذب انتباه المتفرج.

فمثلاً لو لدينا فى القصة شخصية فى مأزق ما، واتصلت بصديق لها لنجدتها بسرعة، فمن الأفضل ألا يصل هذا الصديق بسرعة وبسهولة، فيمكن أن يتعطل هذا الصديق فى الطريق مثلاً لأى سبب من الأسباب، كأن تتعطل سيارته، أو أن يستوقفه رجل المرور لتجاوزه حدود السرعة. كل ذلك من أجل جعل المتفرج متشوقًا راغبًا فى معرفة مصير الشخصية التى طلبت النجدة.

وبعد وجود الفكرة التى سيعالجها السيناريست، ما هى المراحل التى ستمر بها هذه الفكرة إلى أن تصبح فيلمًا؟ وللإجابة على هذا السؤال نجد أن «المراحل العديدة التى يجب أن يمر خلالها الفيلم حتى اللحظة التى تستعد فيها الكاميرا للدوران: أولاً: هناك الفكرة، ثانيًا: المعالجة، ثالثًا: السيناريو، رابعاً: إعادة ترتيب كل المناظر

للحصول على السيناريو التنفيذى[1] أو سيناريو التصوير، وهو المرحلة الأخيرة التى يكتبها السيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو. وغالبًا ما يشارك مخرج الفيلم السيناريست فى كتابة سيناريو التصوير، حتى يكون ملمًا بوجهة نظر السيناريست لكى يستطيع بلورتها فى أثناء التصوير، وكذلك حتى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السينارينست.

والفكرة هى البذرة الأولى فى الفيلم، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافى أن تخلق فيلمًا. وتعرف تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق (بتحضير المعالجة)، وهى الخطوة التنفيذية الأولى للفيلم، «وتبدو كسجل قصير بسيط فى كتابته للموضوع المقترح، وتنحصر قيمتها فى تسلسلها، فكل حادث يؤدى منطقيًا وبسهولة إلى الحادث الذى يليه. ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد، وذلك عن طريق التصميم المتقن لواقع الأحداث الهامة، بحيث يصبح الحادث التالى أكثر أهمية من السابق»[2].

وتعتبر المعالجة باختصار هى نظرة عامة للفيلم بدون تفاصيل فنية كثيرة، وبدون تفاصيل للمناظر التى ستصور، وتعتبر الهيكل الأساسى أو العامود الفقرى بالنسبة للسيناريو.

---

(١) كتاب (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ص٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع السابق ص٣٤.

وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير لضرورية جدًا، فهي مختصرة عن سيناريو التصوير، وخالية من العوامل التكنيكية، وتعطي السيناريست الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة، والأفكار البراقة بدون كتابتها بالتفصيل. وتعتبر المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة، وطالما كانت المعالجة كاملة وجيدة، فسوف يكون السيناريو سهلاً وجيدًا في الوقت نفسه.

وتتطور الفكرة أو الخطة في المعالجة بوصف أحداثها في لغة سهلة خالية من الإصطلاحات، وعندما ينتهي الكاتب من مراجعتها بحيث تروى قصة تبدأ بتشويق، وتستطرد منطقيًا بحيث يزداد الاهتمام الدرامي باستمرار، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية. ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة التي تعلو كل ما سبقها. عند ذلك يبدأ السيناريست في تحضير السيناريو، وهو كما قلت من قبل يعتبر الخطوة الثالثة التي يخطوها السيناريست بفيلمه قبل التصوير.

والسيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة، وستصبح الآن سجلاً لعدة مناظر سينمائية. مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع، يجعل كل منها رقمه وموضحًا به مكان حدوثه[1].

---

(١) المرجع السابق نفسه ص٣٥.

وهذه المرحلة، وهى مرحلة السيناريو تعتبر اختزالاً لسيناريو التصوير، الذى هو قاعدة واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه فى أثناء التصوير، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا فى كل لقطة، وماذا ستفعل الكاميرا إذا تحركت، كما يتضمن السيناريو كل كلمة فى الحوار، وكل صوت مطلوب سماعه لدى المتفرج.

وعلى السيناريست أن يكتب بمنتهى الوضوح ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد لقطة لقطة، وتحديد القطع بين كل لقطة وأخرى تفصيليًّا. وكلما زادت التفاصيل الفنية فى سيناريو التصوير كان له تأثير أفضل على الفيلم.

ويعتمد السيناريو اعتمادًا كليًّا على الحركة، حيث إنها المادة الأساسية لسيناريو الفيلم، والكاميرا تلتقط الحركة بما يسمى باللقطة السينمائية. «واللقطة السينمائية هى شريط من الباغة (السيلولويد) صور بدورة واحدة متصلة للكاميرا»[1]. وفى كل مرة تتوقف الكاميرا فيها عن التصوير يكون ذلك علامة انتهاء لقطة سينمائية. وكذلك عندما تنتقل الكاميرا من مكان صورت به إلى مكان آخر لتصور به، وتبدأ فى التصوير فى هذا المكان الجديد، فإن ذلك علامة ابتداء لقطة جديدة. وسيناريو الفيلم يتكون من العديد من المشاهد، والمشهد يتكون من العديد من اللقطات، مثلما تتكون

---

(١) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص٢٩.

القصة من العديد من الفقرات، وكل فقرة من العديد من الجمل. إذن اللقطة السينمائية بمثابة جملة السينمائى. ومجموعة اللقطات المكونة للمشهد الواحد إذا لصقت ببعضها يتكون لدينا جزء مفهوم من قصة الفيلم.

وكما أن القصة تتكون من فصول. والفصول تتكون من فقرات، فإن الفيلم يتكون من بكرات، وتسمى فصولاً أيضًا، والفصول تتكون من مشاهد.

إذن فأى فيلم يتكون من عدد من البكرات، كل بكرة تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات. تمامًا مثل القصة التى تتكون من عدد من الفصول، وكل فصل يتكون من عدد من الفقرات، وكل فقرة تتكون من عدد من الجمل.

مرة أخرى نعود إلى السيناريو أو إلى المرحلة الثالثة بالنسبة لمهمة السيناريست. وهى أنه على كاتب السيناريو أن يراعى التوقيت. ففى اللحظات التى يكون الجمهور فيها على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة، أو من مجموعة من الشخصيات، أو من منظر خلفى معين، أو من أى شىء آخر يقوم السيناريست بتقديم شىء جديد. ولكن يجب مراعاة أن «هذا التقديم يتطلب توقيتًا دقيقًا ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتى تصل إلى الحد الأقصى للدراما»[1].

---

(١) المرجع السابق نفسه ص ٤٧.

البناء:

بناء القصة فى الفيلم لا يخرج بصفة عامة عن بناء القصة بالمفهوم التقليدى المعروف الذى تعارضنا له بالتفصيل فى الفصل الخاص بالمسرح، من أن العمل يتضمن البداية، والوسط أو التأزم، ثم النهاية أو الانفراج.

وفى البداية، كيف يبدأ السيناريست فيلمه؟

هناك الطريقة الأولى للبداية الدرامية المفاجئة. وميزة هذه البداية أن السيناريست يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظة الأولى، ولكن لهذه الطريقة عيبين:

الأول: هناك دائمًا احتمال أن يكون المتفرج لم يستقر بعد فى كرسيه، أو لم يستعد نفسيًّا لتلقى الهجوم، أو أن يكون بعض المتفرجين لا يزالون فى طريقهم إلى المقاعد.

الثانى: أن البداية المفاجئة لا تعفى السيناريست من ضرورة عمل التمهيد أو التقديم، سواء للموضوع، أو الشخصيات الرئيسية، أو المواقف، وأمام هذه المهمة يجب أن يزيد جيدًا تأثير وحدة هذه البداية المفاجئة قبل أن يقبل عليها ويستخدمها.

أما الطريقة الثانية لبداية الفيلم، فهى الطريقة المعتادة التقليدية

فى الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف، مثل المسرح تمامًا، وهذه الطريقة فى رأيى أشد تأثيرًا من الطريقة السابقة.

وهناك طريقة أخرى، وهى عملية توليف بين الطريقتين السابقتين. فيستخدم كاتب السيناريو الطريقة الأولى للحظات، حتى يستطيع أن يجذب انتباه المتفرج، ثم يتم الاستمرار بعد ذلك بالطريقة الثانية، وهى الكشف عن الموضوع، والشخصيات، والمواقف.

ولكن، أى هذه الطرق أفضل؟

بالطبع لا يمكن القول بأن الطريقة الأولى أفضل من الثانية والثالثة، أوالعكس مثلا، فالحكم على ذلك يرجع إلى السيناريست نفسه، وإلى طبيعة الموضوع الذى يعالجه، وإلى المعالجة العامة ، وإلى ذوقه كفنان.

ويجب أن نعلم أن السيناريست غير ملزم بأن يقيد نفسه بذلك القالب التقليدى لتقسيم الفيلم إلى بداية ووسط ونهاية، إلا أنه يجب أن يضع هذا التقسيم فى رأسه فى أثناء المعالجة.

وبعد البداية، يبدأ الجزء الثانى فى قصة الفيلم، وهو فى العادة أسهل من الجزء الأول، فيبدأ السيناريست الاهتمام بالشخصيات ،

وبالمواقف التي وضعهم فيها. ولكل سيناريو شخصية أساسية أو رئيسية تقريبًا، بالإضافة إلى وجود بعض الشخصيات الأخرى التي تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها.

ويجب أن يأخذ السيناريست بعقدة قصته وأطرافها، ويتابعها من خلال الأحداث التي تدور حول الشخصية الرئيسية، في محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيدًا، وهم يساعدون أو يعرقلون، في صراع عنيف مع أو ضد الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام.

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة ، هذا الصراع الذي هو روح القصة الدرامية ويستمر هذا الصراع حتى الذروة في نهاية الفيلم، بغض النظر عما إذا كانت النهاية سعيدة أو غير سعيدة، تبعًا للشكل الذي يكتبه السيناريست.

وفي أغلب السيناريوهات، كما في أغلب الأعمال الدرامية الأخرى، نجد الشخصية القوية الهامة التي يتحمل صاحبها المسئولية الكبرى في القيام بالتمثيل وتحريك الأحداث، وهذا الشخص هو ما تعارفنا جميعًا على تسميته «بالبطل أو البطلة» وهذه الشخصية لابد أن تتميز بشيء غريب يجعل منها بطلًا له أهداف وأغراض يعمل على تحقيقها، ومبدأ يتولى الدفاع عنه، وفي سبيله يمر بما يمر من أحداث ، ويتعرض لما يتعرض له من مآزق.

وكاتب السيناريو يتوخى دائمًا أن يربط بين شخصياته باستمرار، الأمر الذى يتطلب منه خلق الحوادث التى تؤدى إلى هذا الربط المطلوب، ويجب عليه أن يضع فى اعتباره أن أى حادث فى السيناريو إذا لم يكن يخدم الفكرة الأساسية ويوضحها، ويهيئ أذهان المتفرجين للحادث الذى يليه، جاء حشوًا بالسيناريو يمكن حذفه. وإذا ما وجدنا أن الفيلم محشو بالحوادث التى لا معنى لها، ندرك أن كاتب السيناريو ضعيف، غير متمكن من فن كتابة السيناريو[1] ولذلك يجب أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادث، يخدمون الفكرة الأساسية، ويوضحون المعنى المراد توصيله، ويأخذون بخط سير العقدة إلى الذروة. أى أن أى شىء فى السيناريو لابد له من وجود المبرر الدرامى فى علاقة الشخصيات ببعضها، أو بدفع خط سير الحوادث إلى الأمام تجاه القمة.

وباهتمام السيناريست بالشخصيات، وبالمواقف التى وضعهم فيها، يبدأ الفيلم فى دخول مرحلة التوقيت، والتى تحدثت عنها من قبل، وعليه ألا يترك الفيلم يهرب أو يجرى منه فى هذه اللحظة، فعليه أن يراقب الإيقاع بدقة، ويتقدم به تدريجيًا، ويستمر بالسرعة المناسبة وفى الزمن المناسب. ويجب أن يضع ذلك أمامه من المرحلة الثانية، وهى مرحلة المعالجة. أما عند كتابة سيناريو التصوير، فهو

---

(١) كتاب (كيف يصنع الفيلم) الموسوعة السينمائية جـ ٢، ص ٢٢.

يستطيع أن يلائم الإيقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط. علمًا بأن عملية المونتاج هى التى تتحكم فى النهاية فى الإيقاع الخارجى للفيلم.

وبعد ذلك تأت نهاية الفيلم، ويجب أن تكون بالقوة نفسها التى بدأ بها. والنهاية شيء صعب فى أغلب الأحيان، ففى أحيان كثيرة يرغب السيناريست أن ينهى الفيلم بمفاجأة، ولكن هناك دائمًا خطر ألا تكون النتيجة مفاجأة بالنسبة للمتفرج. وفى أحيان أخرى تكون النهاية متوقعة، أى أن المتفرج يكون مدركًا للنهاية من خط سير الأحداث وتطورها. فمن الطبيعى أن يدرك أن القاتل سيتم القبض عليه فى النهاية لمعاقبته، هنا على كاتب السيناريو أن يتجنب مشكلة التأكيد على حقيقة القاتل، وأنه سوف يتم القبض عليه لكى يعاقب، ولكن عليه أن يركز على كيفية حدوث هذا.

ويجب أن تكون النهاية منطقية، أى نابعة من حتمية تسلسل الأحداث فى الفيلم، ونابعة من حتمية الموضوع، لأن المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئًا حتميًا، وعلى كاتب السيناريو أن يبتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية فى إنهاء أحداث فيلمه. ففى أحيان كثيرة يجد السيناريست نفسه قد وصل إلى ذروة الأحداث، ولا يجد وسيلة ينهى بها تلك الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامى ليربح نفسه، وليخرج نفسه من المأزق الذى وقع فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة. ففى أفلام مصرية كثيرة، بعد

أن يكون السيناريست قد عالج موضوعه معالجة جيدة، يجد نفسه حائرًا، كيف سينهى تلك الأحداث المتشابكة؟ إنه يستخدم سيارة مثلا، وهى عنصر خارجى لتصدم البطل أو البطلة، وتضع حدًّا للأحداث ونهاية لها. وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه مشقة التفكير فى نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتصاعدها.

وعندما ينتهى كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة، أى عندما ينتهى من إعداد السيناريو الخاص بالفكرة التى يقوم بمعالجتها، عليه بعد ذلك أن يبدأ فى كتابة سيناريو التصوير. وهو بمثابة المرحلة الأخيرة للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو، وغالبًا -كما قلت- يشارك المخرج السيناريست فى هذه المرحلة.

وسيناريو التصوير يحتوى على تحركات الكاميرا، ووضعها فى أثناء التصوير، والعلامات المميزة فى السيناريو، ثم تتابع اللقطات بأرقامها وأحجامها، ومقاس العدسة ونوعها، وفى بعض الأحيان بالنسبة للسيناريوهات العالمية يتم كتابة الزمن الذى تستغرقه كل لقطة. كل ذلك بالتفصيل.

وعندما يستعمل السيناريست حركة الكاميرا، لابد أن يذكر الأنواع المختلفة منها، واستعمالها فى هذه اللقطة أو تلك. فمن حركة

استعراضية سواء يمينًا أو شمالاً، إلى لقطة ما، أو حركة عمودية (بان) (أوتلت) سواء لأعلى أو لأسفل إلى لقطة أخرى، أو حركة أمامية أو خلفية، وهى ماتسمى بالتتبع للأمام أو للخلف.. وغير ذلك* .

وبالطبع عندما يستعمل السيناريست هذه التحركات فلابد أن يكون مدركًا لها، وأن يكون على دراية تامة بماهية كل نوع منها، وكيف ولماذا تستعمل، وضروريتها بالنسبة للعمل، وتأثيرها الدرامى، واختلاف تأثير كل حركة عن الأخرى.

وبعد تحركات الكاميرا، يذكر السيناريست الأنواع المختلفة للقطات** وهى ما تنتج عن المسافات المختلفة بين الكاميرا وموضوع التصوير، أو اختلاف حجم العدسة، أو اختلاف وضع الكاميرا. وتبدأ هذه اللقطات من اللقطة الكبيرة جدًّا إلى اللقطة البعيدة أو الطويلة جدًّا، والأولى يمكن أن تحتوى على منظر لمقبض باب وهو يتحرك من الخارج مثلا، أو لعين شخص معين، أو لأذن شخص ما، أو لجزء من جسم هذا الشخص أو غيره، كالوجه من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن. أما اللقطة الثانية أو الأخيرة فتستعمل لتغطية مساحة كبيرة من الحركة على الشاشة، مثل مشاهد

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

** فى الجزء الثانى بإذن الله.

المعارك الحربية، أو المطاردات وغيرها. وبين اللقطتين توجد أحجام مختلفة من اللقطات.

وبالرغم من أن هذه اللقطات وأنواعها تعتبر ألف باء التصوير السينمائى، إلا أن كثيرًا من الأفلام الممتازة لا يتحتم استعمال جميع هذه اللقطات فيها كما هى بالتحديد. بل يمكن التغيير فيها.

وبعد اللقطات تأت العلامات المميزة فى السيناريو، ويطلق عليها اسم التقطيع. وتشتمل أساسًا على: الظهور التدريجى، الاختفاء التدريجى، المزج، والمسح... إلخ* وهى بمثابة علامات الترقيم فى العمل الأدبى من فصلة، فصلة منقوطة، نقطة، شرطة، استفهام، وتعجب... إلخ. إلا أن الأستاذ صلاح أبو سيف، المخرج المصرى الكبير، يضع اختلافًا بين السيناريو وعملية التقطيع، فهو يسند مهمة التقطيع إلى المخرج – لأنه هو الذى يقوم بكتابة سيناريوهات أفلامه بنفسه، فيقول: «إن السيناريو سرد للأحداث فى شكل صورة وحوار، أى الحركة والحوار»[1] وهذا لا أختلف معه فيه. ولكنه أصر أن يقول إن المرحلة الرابعة من إعداد السيناريو وهى كتابة سيناريو التصوير ليست من مهمة السيناريست، بل هى مهمة المخرج، وذلك

---

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

(١) صلاح أبو سيف (السينما فن) الناشر: دار المعارف العدد ٢١ من سلسلة كتابك القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٥.

حينما يقول: «إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل فى تحديد حجم اللقطة، وحركة الكاميرا، وحركة الممثل، واختيار الزاوية وشكل التتابع، وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى، وكذلك من مشهد لآخر[1]».

قد يكون هذا التعريف مفيدًا فى حالة ما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو، ولكن إذا كان المخرج غير كاتب السيناريو، فمن الطبيعى أن يقدم السيناريست تصوره للفيلم على الورق، أن يحدد حجم اللقطة، حركة الكاميرا، حركة الممثل، اختيار الزاوية إن أمكن، شكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى آخر. ومن الطبيعى أن يتعاون معه المخرج فى ذلك، وإلا فأين السيناريست.

وقد يكون صلاح أبو سيف محقًّا فى قوله، لأنه لم يجد أحدًا من كتاب السيناريو فى مصر يكتب له السيناريو الكامل، لأن أغلب كاتبى السيناريو فى مصر يلجئون إلى الطريق الأسهل فى الكتابة، ويغضون النظر عن كتابة نسخة التصوير لعدم تمكنهم من كتابتها، ويتركون ذلك للمخرج بحجة أن ذلك من اختصاصه. ونتيجة لهذا الاختلاف فى الرأى فإن كثيرًا من الأفلام يجدها السيناريست بعد تصويرها مختلفة تمامًا عما كتبه، أو مختلفة تمامًا عن وجهة نظره، لأنه لم

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

يكتب سيناريو التصوير بنفسه، ولم يشارك المخرج فى كتابته، فقد كتبه المخرج وحده من خلال رؤيته هو فقط.

نعود إلى العلامات المميزة فى السيناريو، وأن السيناريست يجب أن يكون ملمًا بتأثير كل علامة أو وسيلة عن الأخرى، وظروف وإمكانية استخدامها، تمامًا ككاتب القصة الذى لا يستطيع أن يضع علامة الاستفهام بدلاً من الفصلة، أو أن يضع علامة التعجب بدلاً من النقطة. فلكل علامة معنى معين، وغرض معين، ووظيفة معينة.

وبعد الانتهاء من هذه العناصر التكنيكية الضرورية، يصل السيناريست إلى مرحلة التتابع فى السيناريو، وهى تلك المرحلة التى تجعل الحركة تتدفق بنعومة ويسر. ويجب أن يعمل السيناريست على هذا التتابع ابتداءً من إعداده للمعالجة. ومعنى النعومة واليسر هنا ألا يكون الانتقال من مشهد إلى آخر بالقفز، ولكن بالانسياب، حتى يتم الانتقال من نهاية المشهد إلى بداية المشهد الذى يليه برقة، حتى لا يكون مفاجئًا عنيفًا على المتفرج. وأن يكون هناك ترابط عضوى بين كل مشهد والذى يليه. أى أن كل مشهد يؤدى للمشهد التالى بحتمية درامية، تمامًا مثل المسرح والإذاعة والتليفزيون حتى لا يكون هناك انتقال مفاجئ ليست له ضرورة درامية، أو مبررات تؤدى إلى ذلك.

إلا أننا نجد فى بعض أفلام المذهب الطليعى ما يخالف كل تلك الأسس، فكثيرًا ما نجد نقلات مفاجئة مختلفة، لا تتبع التسلسل

المنطقى، ولا حتمية بناء المشاهد. ولهم فى ذلك السبيل آراء كثيرة. لسنا بصدد الحديث عنها!

وتبقى بعد ذلك مهمة ترقيم اللقطات. أى وضع رقم مسلسل أمام كل لقطة، حتى يسهل ذلك من عملية تصوير اللقطات. وكذلك يسهل من عمليتى الدوبلاج والمونتاج.

٣ - الحبكة فى الإذاعة

التمثيلية الإذاعية والموضوع:

هل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعى تمثيلية ناجحة دون أن يكون مدركًا للموضوع الذى يكتب فيه؟ بالطبع لا، وإذا تم ذلك فالنتيجة هى ضلال المستمع وحيرته التامة. ولذلك يجب أن يختار المؤلف الموضوع الذى سيكتب فيه أولا. لأن أى عمل أدبى لا بد أن يشتمل أولاً على موضوع، حيث إن الشخصيات والأحداث تسير وفقًا لما يتضمنه الموضوع أساسًا.

هذا، وقد ظهرت اتجاهات حديثة فى الأدب، منها ما يلغى أدوار البطولة، وتتقاسم الشخصيات أعباء القصة. بل منها ما ترتكز الأضواء فيه على شخصيات ثانوية أو شخصيات ليست لها أهمية. ومنها ما يلغى وجود العقدة. أشكال من الأدب وأشكال، ولكن الذى

أحب أن أشير إليه هنا أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أول ما تعتمد على أذن المستمع وخياله، ولذا يجب ألا تخلو من العقدة. وأدوار البطولة، وما إلى ذلك.

وفكرة التمثيلية الإذاعية يجب ألا يكسوها الغموض، فالوضوح سمة من سمات نجاح أى عمل فنى أو أدبى، ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضرورى لكى يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء، يؤدى كل حدث فيها إلى الحدث الآخر بوضوح. ووضوح الفكرة فى ذهن الكاتب يمكنه من صوغ فكرته فى صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعته للاستماع إلى التمثيلية، لأن أى غموض فى الموضوع أو فى الصياغة قادر على أن يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية «فإن كان البصر يستطيع فى لحظة واحدة أن يلمح منظرًا معقدًا متعدد العناصر.. فالأذن ليست كالبصر الذى يعتمد على تعقيد المرئيات، بل هى تسمع شيئًا مناسبًا كالتيار المنساب لا غموض فيه ولا تعقيد»[1].

وموضوع التمثيلية غير القصة ذات الأحداث، فالأولى عبارة عن الفكرة، أما القصة فهى المعالجة التى قام بها المؤلف لهذه الفكرة. والمؤلف الإذاعى يجب أن يبتعد عن الأفكار الفلسفية العميقة

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢١٢.

المعقدة، ولكن عليه أن يقترب إلى ما يعاصره من أحداث، وما يحيط بمن حوله من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية، ولكن فى بساطة ووضوح بعيدًا عن التعقيدات.

ومصدر الفكرة فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن مصدر الأفكار للكتابة للمسرح أو السينما أو التليفزيون، إلا أن هناك بعض الأفكار التى لا يستطيع المؤلف الإذاعى أن يستخدمها، كالأفكار التى تحتاج إلى نقاش طويل. لأن المستمع يميل إلى البساطة والوضوح، وعلى التمثيلية أن ترضى ذوقه، وتعالج الجانب الهين البسيط من أمور الحياة القريبة منه كمستمع. أما المناقشات الطويلة فمكانها صالات الاجتماعات وليس الأعمال الدرامية.

كما يجب على المؤلف الإذاعى أن يدرك أن جهاز الراديو موجود فى كل منزل، ولا رقابة على الاستماع إليه، لذلك يجب أن يراعى أن مستمعيه من الأطفال والشباب والرجال والشيوخ.. إلخ، فيجب أن يدرك ذلك جيدا، فمثلاً هناك أفلام سينمائية للكبار فقط، ويتم منع دون السن المناسب من دخول هذه الأفلام، أما الإذاعة فلا يمكنها أن تمنع صغار السن مثلاً من الاستماع إليها، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك ويبتعد عن كتابة أى شىء يريد أن يمنع أحدًا من الاستماع إليه، لأنه ليس ثمة وسيلة لمنع المستمع من الاستماع.

وقد تتشابه الأفكار من تمثيلية إلى أخرى، وقد يطلق البعض على

هذه الحالة كلمة «سرقة»، وفى الواقع هذه الكلمة غير سليمة، لأنها تحمل معنى الحكم المطلق، فلا عيب ولا ضرر من أن يكون هناك تشابه فى الفكرة مع اختلاف الصياغة والمعالجة، حيث أن الأفكار الإنسانية متشابهة. أما إذا تشابهت الفكرة مع المعالجة فهذا هو العيب، بل هذه هى السرقة.

وإذا كانت المسرحية تقيد المؤلف ببعض القيود، حيث إنه من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح كما قالت مارجورى بولتن: «نجد أنه ليس كل شيء من الأشياء التى تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئًا مستطاعًا بالقياس إلى المسرحية. وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح»[1]. فإن الدراما الإذاعية تعطى للكاتب حرية أكثر من أية وسيلة درامية أخرى كالمسرح والسينما والتليفزيون، لسهولة الانتقال، وتعدد المسامع، وعدم وجود ديكورات... إلخ.

وكلما استطاع الكاتب أن يحيا فى صميم القضايا الاجتماعية والمشاكل القومية تيسر عليه أن يأتى بأفكار نماذج حقيقية من الحياة، وأن يعبر عنها التعبير الملائم للطبيعة البشرية وسلوكها. وليس معنى هذا أن يأخذ الكاتب الأحداث التى يراها فى الحياة أو يسمعها أو يقرأها ويكتب تمثيليته الإذاعية، ولكن عليه أن يراعى أن يكون

(١) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٢، ١٣.

مضمون التمثيلية خاضعًا للشكل الذى تمليه عليه طبيعة الوسيلة الإذاعية نفسها، ومعنى ذلك أن يكون الموضوع الذى يعالجه الكاتب يحتوى على عنصر «الإفضاء الصوتى» أى أن يتم ترجمة الموضوع كله إلى أصوات، ليعطينا فى النهاية الشكل الإذاعى الكامل، بأن تدور الأحداث كلها فى جو صوتى، كذلك والمناظر التى تعتمد على الحركة والشكل بغض النظر عنها.

ولكل وسيلة نظام خاص بها، أو كما هو معروف لائحة أخلاقية خاصة بها، فعلى الكاتب الإذاعى أن يدرك اللائحة الأخلاقية للإذاعة، ويحاول ألّا يخرج بموضوعه عما ترتضيه هذه اللائحة من قيم دينية وقومية وفنية وعلمية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

ويجب أن يدرك الكاتب أن موضوع التمثيلية لا يظهر وحده هكذا كجزء مستقل عن باقى الأجزاء الأخرى. ولكنه ينبعث من خلال صياغة درامية، لها شخصياتها وأحداثها ومقوماتها الفنية من إخراج وتمثيل، تمد هذا الموضوع بالحياة والحركة.

المقدمة والتمهيد فى التمثيلية الإذاعية:

كما علمنا مما تقدم أن الأعمال الدرامية تتقيد بتقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف، منها مثلًا أن العمل الدرامى لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية. فهل التمثيلية الإذاعية هى الأخرى كذلك؟

نعم، إن التمثيلية الإذاعية تتقيد بكثير مما تتقيد به الأعمال الدرامية الأخرى. كما عرفنا إن المسرح يحاول قبل بدء العرض أن يجذب انتباه المشاهدين، باستخدام الإضاءة والموسيقى ودقات المسرح التقليدية، والسينما فى بداية الفيلم تستخدم المناظر والأضواء والألوان والأصوات لجذب انتباه المشاهد، وكذلك التليفزيون، فإن الإذاعة تستخدم ثلاثة عوامل هى: الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وقد ذكرت الحوار فى البداية لكونه الأصل فى أى عمل تمثيلى، ويجب أن يكون الكاتب قادرًا على استخدام تلك العوامل الثلاثة السابقة استخدامًا جيدًا يمكنه فى النهاية من كتابة عمل جيد يحوذ إعجاب المستمعين، لأن التمثيلية الإذاعية إن لم تستطع جذب انتباه المستمع منذ بدايتها، وتجعله ليس مجرد مستمع لها فقط بل منصت لأحداثها، فلن يستمع إليها، ولن ينتبه لها، بل وقد يغلق جهازه. وهذه هى أولى العقبات التى تواجه الكاتب الإذاعى، إذ لا بد أن يضاعف جهوده من أجل إرضاء المستمع، لأن مستمع الإذاعة يختلف عن المشاهد فى المسرح والسينما والتليفزيون، فمستمع الإذاعة لا يستطيع أن يستمر فى سماع مقدمة التمثيلية لمدة طويلة جدًا. فهذا يجعله يشعر بالملل والقلق، ويصرفه إلى محطة إذاعية أخرى، أو يغلق الجهاز مثلًا، ولهذا على الكاتب الإذاعى أن يدخل فى الحدث من الكلمات الأولى للتمثيلية، لتكون بمثابة شراك للمستمع، تمسك به وتدفعه إلى الاستمرار فى الاستماع إليها، ليكون

راضيًا منذ اللحظات الأولى. فكيف يبدأ الكاتب تمثيليته؟

إن المؤلف له مطلق الحرية فى استخدام الوسائل المكونة للتمثيلية، الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، طالما أن طريقة استخدامه لأى منها تؤدى إلى المطلوب. وقد يبدأ تمثيليته بالحوار فقط، أو بالحوار والموسيقى، أو بالحوار والمؤثرات الصوتية أو بالثلاثة. ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الأولى حتى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية.

وفيما يلى سأحاول أن أتعرض للعناصر الثلاثة فى خمس حالات:

أولاً: زوج وزوجة يتشاجران، وتبدأ التمثيلية بالحوار؛

الزوج : وآخرة الخناق دا كل يوم إيه؟

الزوجة : لازم تطلقنى.

الزوج : مش هاطلقك.. وها اسيبك كدا زى البيت الوقف وها اتجوز عليكى كمان.

ثانيًا: تبدأ هذه التمثيلية بشاب وشابة يتحدثان حول موضوع زواجهما:

الشابة : وآخرة حبنا يا محموذ إيه؟

الشاب : ناهد.. أنتى بتقولى إيه! طبعًا هانتجوز.

الشابة : بس أهلى مش موافقين.

الشاب : بعدين هايوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين فى العالم.

(نبدأ فى سماع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية للحوار)

الشابة : يا عنى ها ألبس الفستان الأبيض والطرحة.. ويزغرطولى ويزفونى من أول الشارع لغاية شقتى.. أمتى ييجى اليوم دا.. إمتى؟

الشاب : قريب يا حبيبتى.. قريب.

(ثم نسمع موسيقى «زفة العروسة» فقط).

ثالثًا: تبدأ هذه التمثيلية بصوت صفارة القطار وهو يتقرب من المحطة، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب، هناك رجلان على المحطة يتحدثان وصوت القطار خلفية لهما:

رجل١ : يا ترى جاى فى القطر دا ولا لأ؟

رجل٢ : دا لو ما جاش بيته ها يتخرب.

ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضيب، ثم صوت وقوف القطار، ثم نسمع أصوات أقدام الركاب، مع أصوات الباعة الجائلين والحمالين كلها مختلطة مع بعضها.

رابعًا: تبدأ التمثيلية فى كازينو ليلى، مقطوعة موسيقية ترقص عليها الراقصة، تستمر الرقصة حوالى نصف دقيقة، ثم نسمع اثنين يتهامسان وفى خلفية همسهما الموسيقى مستمرة.

رجل١ : أحلى مرة ترقص فيها الليلادى.

رجل٢ : عشان آخر ليلة فى حياتها هاترقص فيها.

ثم نسمع صوت أعيرة نارية، يحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين، صوت صرخة مكتومة من الراقصة، نسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة، على أثر ذلك تتوقف الموسيقى.

خامسًا: تبدأ هذه التمثيلية فى أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، صوت دقات ساعة الجامعة، صوت سيارة تسير بسرعة جنونية، صوت موتور السيارة يؤكد ازدياد السرعة، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جدًا، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض. ثم نسمع صوت سارينة سيارة بوليس النجدة تقترب من المكان، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة، وصوت سارينة سيارة الإسعاف يقترب، يقترب جدًا، صوت فرملة سيارة الإسعاف.

وبإلقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد فى المثال الأول أن التمثيلية بدأت بشجار زوج مع زوجته، أى بالحوار فقط. ومن كلمات الحوار ندرك أن هذا الشجار مستمر كل يوم، وأن حياة الزوج أصبحت جحيم، والزوجة تطلب الطلاق، ولكنه يرفض ويهددها بأنه سيتزوج عليها ويتركها هكذا، والمستمع هنا سيحاول أن يستمع للجزء الباقى من التمثيلية لمجرد أن يعرف هل سيتزوج

عليها فعلا ويتركها مثل «المنزل الوقف» أم هذا تهديد فقط؟ وإذا تزوج عليها، ماذا سيكون دورها هى؟ وتساؤلات كثيرة ستدفع المستمع للاستماع لباقى التمثيلية للوقوف على أحداثها، وللوصول إلى إجابات الأسئلة التى آثارتها المقدمة فى ذهنه.

وفى المثال الثانى ثم استخدام الحوار مع الموسيقى فى المقدمة. فعندما يسمع المستمع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية لحوار الشابة، يدرك أن هذه الشابة لها آمال عريضة معلقة بالزواج، ثم بعد ذلك يسمع الموسيقى وحدها كنهاية للمسمع القصير بعد أن يقول لها الشاب: (قريب يا حبيبتى.. قريب) فهنا ستبدأ الأسئلة تثار فى ذهن المستمع أيضاً، هل هذه هى الزفة الحقيقية أم مجرد تخيل لإحدى الشخصيتين؟ وإذا كانت الزفة حقيقية، فما مصير هذا الزواج الذى يعارضه أهل الشابة؟ وهل ستتحقق السعادة التى ينشدانها كما يدل حوارهما على ذلك؟ أم أنهما يحلمان بسعادة لن تتحقق وستفشل تلك الزيجة؟... إلخ. وأيضًا من أجل أن يرضى المستمع ذاته، وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة وغيرها، سيحاول جاهداً أن يستمع لباقى الأحداث عساه أن يجد ضالته التى ينشدها.

وفى المثال الثالث تم استخدام الحوار والمؤثرات الصوتية، فنجد أن التمثيلية تبدأ بصوت صفارة قطار لتوحى للمستمع بأن هذا المكان محطة سكة حديد، وخصوصاً عندما يسمع الحديث الذى يدور بين الرجلين، ويدرك المستمع من الحديث أن الرجلين ينتظران قدوم

رجل ثالث فى هذا القطار، وإن لم يحضر هذا الرجل الثالث سيقع على بيته الخراب. ثم يسمع بعد ذلك صوت القطار وهو يتوقف فى المحطة مع أصوات الركاب والباعة الجائلين والحمالين. وهنا أيضًا ستثار عدة أسئلة فى ذهن المستمع، هل سيحضر الرجل فى هذا القطار أم لا؟ وما هو نوع الخراب الذى سيحل بمنزله إذا لم يحضر؟ وما علاقة هذا الرجل بالشخصيتين؟ وماذا ينتظران منه؟ وأسئلة أخرى كثيرة، وفضول المستمع سيجعله يحاول أن يعثر على إجابات لهذه الأسئلة باستماعه لباقى المسمع، وكذلك المسامع التالية إذا استطاع الكاتب أن يجذب انتباهه.

أما فى المثال الرابع فتم استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً من خلال المقطوعة الموسيقية الراقصة فى بداية المسمع، ثم ندرك من حوار الرجلين بأن الراقصة التى ترقص على المقطوعة الموسيقية ترقص اليوم ببراعة فائقة، لأن هذه هى آخر ليلة سترقص فيها فى حياتها، جملة معناها مصبوغ بصبغة الموت أو النهاية، وخصوصاً عندما يتوج هذا المعنى بصوت طلقات الرصاص التى على أثرها تسقط الراقصة قتيلة، ثم بعد ذلك نسمع صرخة مكتومة من الراقصة مع همهمات الحاضرين التى من خلالها ندرك أن الراقصة قد قتلت. وهنا أيضًا وبهذه البداية التى تم فيها استخدام الحوار الموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً، ستجعل المستمع متشوقًا إلى معرفة لماذا قتلت هذه الراقصة؟ ومن القاتل؟

واستفسارات أخرى، ومن أجل ذلك سيحاول أن يقنع نفسه بالاستمرار فى الاستماع إلى باقى التمثيلية حتى يرضى فضوله، هذا الفضول أثارته المقدمة.

ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة، حيث إنه ينقصه الحوار، وقد تم استخدام المؤثرات الصوتية فقط. فنحن نسمع صوت دقات ساعة الجامعة، ثم صوت سيارة تسير بسرعة شديدة، ثم صوت فرملة السيارة، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض، ومن خلال المؤثرات الصوتية السابقة ندرك أن تلك السيارة قد صدمت هذه السيدة. ثم بعد ذلك نسمع صوت سارينة سيارة النجدة وهى تقترب من مكان الحادث، ثم صوت فرملة سيارة النجدة، وهنا المستمع سيدرك أن سيارة النجدة قد حضرت لمعاينة الحادث، ثم يسمع صوت سارينة سيارة الإسعاف تقترب، ثم صوت فرملة سيارة الإسعاف. وعلى الفور سيحاول المستمع أن يعرف هل السيدة ماتت أم لا ؟ ومن هى ؟ ومن هو سائق السيارة التى صدمتها ؟ هل يعرفها وكان يقصد صدمها ؟ أم أنه لا يعرفها والحادث غير مدبر ؟ وأسئلة أخرى كثيرة. ومن أجل أن يعرف المستمع إجابة هذه الأسئلة سيتابع الاستماع لباقى التمثيلية عسى أن يجد فيها غايته.

وهكذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لابد أن تفتح آفاقًا للتساؤل أمام المستمع، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع.

وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على التمثيلية كلها، فإن أثارت المستمع وشجعته على الاستماع إليها أقبل عليها، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع. ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعى إمكاناته فى المقدمة من أجل أن يثير انتباه المستمع، ومتى انتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأى الذى تحمله إلى المستمع.

التمهيد:

والتمهيد، أو العرض، أو كما يعرف باسم (مرحلة زرع المعلومات) يجىء بعد المقدمة. وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد، ومتى حدث ذلك. وكذلك التعريف بالشخصيات التى ستعاصر الأحداث، والظروف المحيطة بهذه الشخصيات. كل ذلك يجب أن يتم فى خلال مدة وجيزة حتى لا يصاب المستمع بالملل، فنحن إذا عدنا إلى مسرح نجيب الريحانى وعلى الكسار، سنجد أن مرحلة العرض هذه فى أحيان كثيرة تستغرق الفصل الأول بأكمله، الخادم مثلاً يتكلم مع السائق الخاص بالباشا، ومن خلال حديثهما يدرك المشاهد من هما، وعند من يعملان، وما هى الظروف المحيطة بمن يعملان عنده، وأشياء أخرى كثيرة. ثم بعد ذلك يشاهد المتفرج الباشا، فيدرك أن هذا الباشا هو الذى كان الحديث يدور حوله قبل

ظهوره على المسرح. وهكذا مع باقى الشخصيات.

ولكن أن تطول مرحلة العرض أو زرع المعلومات لهذه الدرجة فى الإذاعة ستجعل المستمع ينصرف عن الاستماع للعمل الذى يذاع. ولذلك يجب ألا تطول هذه المرحلة بشكل يدعو إلى ملل المستمع وانصرافه عن العمل[1].

وفى المسلسل الإذاعى الذى يتكون من أكثر من حلقة، سواء خماسية، أو سباعية، أو مسلسلاً يومياً لنصف شهر، أو لشهر كامل، أو أكثر. يجب أن تنتهى مرحلة العرض فى الحلقة الأولى، حيث من الأفضل أن تنتهى الحلقة الأولى والمستمع يتساءل: ماذا سيتم بعد ذلك؟ بدلاً من أن تنتهى الحلقة الأولى فى عملية العرض فقط دون إثارة المستمع.

ومرحلة العرض هذه تختلف طرقها من مؤلف لآخر، ومن موضوع لآخر، فكل مؤلف له طريقته الخاصة فى عرض المعلومات عن الشخصيات والزمان والمكان. وكذلك طبيعة الموضوع نفسه تفرض طرقاً خاصة لهذا العرض، والمؤلف الجيد الذى يستطيع أن يهضم موضوعه جيداً، ويقدم له، ويعرض المعلومات الخاصة بالشخصيات والزمان والمكان بطريقة غير مباشرة، أى لابد

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٦٣، كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص٢٠٩.

ألّا يدرك المستمع أن المقصود بهذا الجزء من التمثيلية هو التعريف بشيء معين، بل يجب أن يكون ذلك فى سياق الموضوع، وأن طبيعة الحدث هى التى أدت إلى العرض، وليس العرض مقحماً لمجرد تعريف المستمع. وهذه ملاحظة يجب أن يلاحظها كل من يكتب سواء للإذاعة أو لأى وسيلة أخرى.

وبعد أن يكون المستمع قد تعرف على الشخصيات والمكان والزمان لابد أن تجيئه العقدة. والمؤلف الإذاعى لابد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضاً يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة الإذاعة نفسها. فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول والمشاهد، وكذلك التليفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد. أما التمثيلية الإذاعية فهى عبارة عن مجموعة من المسامع، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه فى مسامع متعددة جذابة، تجعل المستمع متلهفاً متشوقاً لمعرفة ما سيجىء فى المسامع المقبلة، فيجعله ذلك يواصل الاستماع إلى التمثيلية.

العقدة:

ويمكن القول بأن العقدة فى التمثيلية الإذاعية هى «عرض

للصراع»[1]. ولابد أن تحتوى العقدة فى كل عمل على شخصية البطل، تلك الشخصية التى تستدر عطفنا طوال مدة التمثيلية، ونتمنى لها أن تفوز فى النهاية، وتنتصر على خصومها.

ثم على من تنتصر شخصية البطل؟ لابد أن يكون المنهزم هو الخصم، أو الشخصية المضادة للبطل (انظر الشخصية فى المسرحية)، وعلى هذا لابد من وجود تلك الشخصية الأخرى، أو الخصم، أو الشخصية المضادة، أو الوغد. إلا أن بعض الكتاب يرفضون التقيد برسم شخصية البطل، وكذلك الخصم، ويفضلون أن تكون الشخصيات فى أعمالهم متشابهة، دون تباين أو تضاد يذكر. ومن هنا فالمستمع لا يكره شخصية من الشخصيات، ونتيجة لذلك ينعدم الصراع فى العمل ويهبط مستواه العام.

ومن المعروف أن المستمع حينما ينحاز لشخصية من الشخصيات، ويقف بجانبها وجدانيًّا، ويتمنى لها تحقيق أهدافها ومآربها، وانتصارها على خصمها، عندئذ يحدث الصراع بين البطل والخصم بالمعنى المبسط.

فبعد أن تنتهى مرحلة التمهيد أو زرع المعلومات تبدأ «نقطة الهجوم» أو كما تسمى فى أحيان أخرى مرحلة الهجوم على الصراع. وفى هذه المرحلة يجب أن يشعر المستمع بالتقاء طرفى الصراع،

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٧.

ونشوء الصراع يجعل المستمع يتساءل: ماذا؟ وبعد؟ بحيث يصل هذا الصراع إلى أزمة تصل إلى قمة ثانوية تؤدى إلى أزمات أخرى بشكل متصاعد، بحيث تكون كل أزمة وكل ذروة ثانوية كاللبنة، ويؤدى تراكم اللبنات فوق بعضها إلى تصاعد البناء حتى نصل إلى الذروة.

والذروة بمثابة المرحلة الأخيرة من مراحل بناء التمثيلية، تلك المرحلة التى لا يعقبها سوى مرحلة التنوير أو الحل. ويفضل أن يكون الحل بشكل قاطع وسريع، حتى لا تصبح الذروة هابطة المستوى، ويكون ذلك من النقاط التى تعيب العمل، لأنه فى هذه الحالة ينتهى بما نسميه «الأنتى كلايمكس Anti Climax». وقد تعرضنا من قبل لموضوع الصراع والذروة فى الفصل الخاص بالحبكة فى المسرح.

ويحدث فى التمثيلية الإذاعية مثلما يحدث فى المسرح والسينما والتليفزيون، من أن الأحداث تفضى إلى نتيجة محتومة، وكل صراع لابد أن يكون نتيجة لصراع قبله، وبالضرورة يؤدى إلى صراع أقوى وأكثر تعقيداً من سابقه، ونتيجة لذلك تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام، فالصراع هو «علامة النمو والحركة فى كل عمل درامى»[1].

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص٢٢٣.

والصراع هو «مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ فى منازلتها»[1]. والصراع كما ذكرت من قبل (ساكن، واثب، صاعد، ومرهص)، وبغض النظر عن هذه التقسيمات، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين الأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة[2].

والكاتب الإذاعى عليه أن يتجنب أنواع الصراع الدرامى الثلاثة الأولى: (الساكن، الواثب، والصاعد المتنوع فى بطء) وعليه أن يقترب كلما استطاع من النوع الرابع، وهو «الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه»[3] ففى هذا النوع من الصراع كل حدث يمهد للآخر، ويمسك بالمستمع ويعده بما كان يتوقعه أو ينتظر حدوثه من أحداث، حيث إن مستمع الإذاعة يتقبل الحادثة فى التمثيلية إذا كان لها من الأسباب والدوافع الصادقة المحركة لها، والتى تكون بمثابة المبرر المنطقى لهذه الحادثة، وليست

---

(١) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص١٩٠.

(٢) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٧٣، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص١٩١.

(٣) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٢٤٢.

الحادثة واقعة لمجرد أن المؤلف أراد تعقيد العقدة فى هذا المسمع مثلاً. فالأحداث التي ليست لها دوافع أو مبررات، أى ليست حتمية. لا تعتبر أحداثاً درامية، فمثلاً وفاة الخصم فى النهاية فجأة دون أى تقديم أو مبرر معين من أجل أن يستريح البطل وتحل عقدته، وما إلى ذلك من أمثلة. كلها أمثلة يجب على الكاتب الإذاعى أن يعرف مقدار ضررها الزائد بالنسبة للأعمال الدرامية، ليتجنب إصابة عمله بهذا الضرر، والوقوع فى خطأ وقع فيه كتاب كثيرون لمجرد أنهم عاجزون عن النهوض بالأحداث والسير بها فى الطريق السليم.

ومن أجل أن يظل المستمع متابعًا للتمثيلية حتى النهاية، لا بد أن يظل قلقًا متشوقًا ومترقبًا لنتيجة الحدث دائمًا، لذلك لا بد أن تظل بعض الحقائق مجهولة بالنسبة له، غير واضحة المعالم بالقدر الذى يجعل من عنصر التشويق حافزًا للمستمع للاستمرار فى متابعة التمثيلية.

وفى حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع، من الضرورى أن يستمر الحدث فى التطور وألا يتوقف، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور بذهن البطل، وما أعده من خطوات للمستقبل، أو ما وقع له من أحداث لا يدركها المستمع، وهنا لا بد من وجود شخصية متعاطفة مع شخصية البطل، تؤدى هذا الدور، وتنقل للمستمعين ما ترغب وتنتظر من أخبار حول البطل. وكذلك

شخصية الخصم أو الشخصية المضادة للبطل، أيضًا من الأفضل وجود شخصية تابعة لها، تجعل المستمع على علم بخطط الخصم وأفعاله. وهكذا نجد أن شخصيتى صديق البطل وتابع الخصم، تجعلان من استمرار العقدة أمرًا ممكنًا فى حالة غياب القوتين المتصارعتين عن سماع المستمع.

كما أن هناك عنصرًا آخر من عناصر بناء العقدة، وهو الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات المساعدة، تلك الشخصيات قد تكون لها صلة مباشرة بالصراع، أو لا تكون لها أية صلة. وفى الحالة الثانية يكون وجودها لمجرد إلقاء الضوء على مكان أو زمان الصراع، أو تفسير بعض الأحداث التى تصادف الشخصيات الرئيسية. وعمومًا، تعتبر الشخصيات الثانوية بمثابة خلفية لتحديد المناظر (المسموعة) والمكان والزمان الذى يدور فيهما الصراع.

وبعد أن يحدد المؤلف شخصياته الرئيسية، وشخصياته المساعدة (الثانوية)، وبعد أن يحدد الأمكنة، والأزمنة، والموضوع الذى سيكتب فيه، وبعد أن يرسم خيوطًا رئيسية لسير الأحداث فى التمثيلية على الورق، يبدأ فيما يسمى بعملية التقطيع.

والتقطيع عبارة عن تخطيط لكيفية كتابة التمثيلية الإذاعية بشكل متتابع فى مسمع تلو الآخر، بحيث يشتمل المسمع الأول على عملية التمهيد، أو زرع المعلومات، ونقطة الهجوم على الصراع فى أقرب مسمع بعد ذلك.

وبعد المسمع الأول، لايجب الانتقال إلى المسمع الثانى إلا إذا كانت هناك ضرورة للإنتقال الزمانى أو المكانى أو كليهما، وهذا الانتقال يكون بنقلة موسيقية أو بمؤثر صوتى، أو بطريقة التلاشى أو الاختفاء والظهور التدريجى، أى اختفاء تدريجى للجملة الأخيرة من المسمع الأول، وظهور تدريجى للجملة الأولى من المسمع الثانى - سيتم شرح ذلك فى الباب الثالث من الجزء الثانى - ثم تتوالى المسامع، مع مراعاة كيفية الانتقال من مسمع لآخر، بالإضافة إلى مراعاة المؤثرات الدرامية الخمسة - موجودة فى نهاية هذا الفصل - والبناء العام للتمثيلية ككل.

ثم بعد ذلك يبدأ فى الكتابة عن طريق التمهيد للأحداث والشخصيات (زرع المعلومات)، ويجب هنا أن نعرف أن عملية التمهيد ليست فقط فى أول التمثيلية أو المسلسل، فيجب أن يتم التمهيد لأى شخصية جديدة، أو لأى حدث سيحدث، أو لأى شيء آخر، حتى تبدو الأحداث والأفعال منطقية دون أى افتعال. ثم لا بد من التعجيل بنقطة الهجوم من أجل إثارة تساؤلات المستمع عن مصير الشخصيات وما سيدور من أحداث.

ويجب أن يحدد الكاتب المواقف التى سيتواجه فيها الخصمان معًا، والمواقف التى لا يتواجهان فيها. وبعد أن يكون الكاتب قد قسم موضوعه إلى مسامع، وانتقل من مسمع لآخر انتقالاً حتميًا نتيجة لتغير الزمان أو المكان أو الأحداث، سواء بدخول أو خروج

شخصية، أو غير ذلك، بعدها، أى بعد أن تجمعت لدى الكاتب الفكرة، وتقسيمات موضوعة إلى مسامع، والأمكنة والأزمنة الخاصة بكل مسمع، والشخصيات الأساسية والثانوية، والخيوط الرئيسية لسير الأحداث وتطورها، يبدأ فى عملية تعقيد الصراع عن طريق إكسابه بعض الغموض من أجل أن يظل المستمع متشوقًا طوال التمثيلية، مع ملاحظة أن يجعل كفتى الصراع، أو قوتى الصراع المتعارضتين فى حالة تغير من أجل استمرار الصراع، فمثلا إذا كان البطل مسيطرًا على الموقف فى أكثر من مسمع، فمن الأفضل أن يلجأ المؤلف بعد ذلك إلى إرجاح كفة الخصم، ويجعله مسيطرًا على الموقف بعد ذلك لكى يبدو للمستمع أن الأمور ستنقلب ضد البطل، لتزداد لهفته على معرفة المزيد من الأحداث، وهل ستستمر السيطرة للخصم هكذا أم لا، ثم بعد ذلك لا مانع من إعادة سيطرة البطل مرة أخرى. والغرض من ذلك أن يكون هناك صراع دائم طوال التمثيلية، سواء كانت سهرة، أو مسلسل. فإذا كانت إحدى قوى الصراع ضعيفة لا يكون هناك صراع، بل من المحتم أن القوى هو الذى سيتغلب فى هذه الحالة، فليس من المعقول أن نجد رجلاً يتشاجر مع طفل وأتوقع أن يفوز الطفل، ففى هذا ضرب من الجنون، فالرجل هو الفائز دون جدال، أما إذا كان رجل أمام رجل وكل منهما فى نفس وزن الآخر وقوته، فمن الصعب تحديد من منهما سيفوز، لأن ذلك سيعود إلى حرفية وبراعة كل منهما فى صراعه ضد

الآخر، ومعرفة كل منهما لنقاط الضعف والقوة فى خصمه، وتكون نتيجة الصراع هى فوز إحدى القوتين المتصارعتين، لأنها استطاعت التغلب على القوة الأخرى، والتى هى فى مستواها نفسه.

هذا مثال بسيط للصراع، فلا بد أن يراعى الكاتب ذلك، حيث إن الملاكمين فى جولة ملاكمة كل منهما يضرب الآخر إلى أن يسقط أحدهما، وهذا هو المطلوب فى العمل الدرامى، أى أن البطل لا يمكن أن يكون قادرًا على الانتصار طوال مسامع التمثيلية، فلا بد من وضعه فى لحظات حرجة ينهزم فى بدايتها وتكون السيطرة لخصمه، إلى أن يكتشف كيف يتعامل مع هذا الخصم فينتصر عليه مرة أخرى، وهكذا يستمر الصراع.

ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى أنه من الواجب عليه أن يظل ماسكًا دفة السيطرة فى تحريك الشخصيات فى الصراع، أو بمعنى آخر استمرارية تقديم معلومات جديدة للمستمعين فى كل مسمع، تؤدى إلى تطوير الحدث، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة، وجعل دخول هذه الشخصيات غير مجانى، أى أن يؤثر دخول هذه الشخصيات فى خط سير الأحداث والمواقف من أجل أن تتطور وتزداد تعقيدًا، بالإضافة إلى أن الشخصيات الأساسية لا بد أن تكون بمثابة المحور الرئيسى لخط سير الأحداث فى التمثيلية، سهرة كانت أم مسلسل، ويجب أن يراعى المؤلف أن أى

تغيير فى ميزان قوتى الصراع لا بد أن يكون منفذًا بدقة وعناية. حتى يصدقه المستمع ويقتنع به، وإلا لا يثير فضوله ويشعر أن المؤلف يضحك عليه، فيعرض عن السماع ويغلق جهازه.

وبعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض فى عدة أزمات، سيصل إلى الذروة الرئيسية أو الذروة الكبرى، والتى عندها تتأزم كل الأمور فى التمثيلية، وهنا يجد الكاتب نفسه مشغولاً فى البحث عن حل لتلك العقدة التى استمر فى زيادة تعقيدها طوال التمثيلية، والحل لا بد أن يكون ملازمًا للذروة، أى يكون هناك فاصل، أى أن الحل أو التنوير لا بد أن يكون بشكل قاطع، وليس منحنيًا أو متدرجًا، فالتمثيلية عندما تصل إلى الذروة فى العقدة لا بد أن تنكشف الأمور وتتضح بعد ذلك مباشرة دون تردد فى حالة ما إذا كان الكاتب سيعرض الحل. أما إذا كان سيترك النهاية مفتوحة دون وضع حلول، فله أن يفعل ما يشاء. ولكن ليس أى موضوع يمكن أن ينهيه الكاتب دون أن يتعرض لحل معين، فهناك موضوعات بطبيعتها تحتاج إلى رأى أو وجهة نظر أو وضع حد للخلاف فيها، وهناك موضوعات من الأفضل أن تترك مفتوحة النهاية، لكى يكون هناك إعمال للفكر بالنسبة للمستمع. وإذا كانت التمثيلية ستنتهى بالحل – وهذا فى الغالب ما يتم، وقد تعود المستمع على ذلك لأن كل ما يسمعه يفرض عليه نهايات معينة من خلال وجهات نظر المؤلفين – فلا بد كما قلت أن يكون الحل سريعًا قصيرًا قريبًا من

أقصى العقدة، حتى تزداد التمثيلية نجاحًا، ولا تكون ذات قمة متميعة، أو بلا قيمة.

أما بالنسبة للأعمال الإذاعية التى تزيد عن حلقة واحدة، مثل الخماسية، السباعية، أو المسلسل الشهرى مثلاً، فكتابتها تختلف إلى حد ما عن كتابة تمثيلية السهرة مثلًا، لأن المؤلف الإذاعى هنا بعد أن يرسم شخصياته ويحدد خيوطها يجب عليه أن يواكبها من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، يطورها دراميًا من حلقة إلى أخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التأزم ثم الانتهاء.

ويجب أن يراعى أن المسلسل به عقدتان، عقدة أساسية كبرى، لا بد من حلها فى نهاية المسلسل كله، أى فى نهاية الحلقة الأخيرة، وعقدة أخرى تدور فى فلك العقدة الكبرى، وهذه العقدة الثانية يتم تقسيمها إلى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل، أى أنه لابد أن تنتهى كل حلقة بجزء من العقدة الثانية، أوبعقدة فرعية من العقدة الثانية، لكى تنتهى كل حلقة بالتشويق لجذب انتباه المستمع وجعله منتظرًا لاستماع الحلقة التالية، وتشوقه إلى استمراره فى متابعة الحلقات.

والكاتب الإذاعى عليه مراعاة أن بناء العقدة هو بمثابة النفخ فى الأحداث كى تصبح نابضة حية، تتحرك خلالها الشخصيات، وتمر بصراعها إلى أن تصل التمثيلية إلى النهاية التى تحددها حتمية الأحداث وتسلسلها المنطقى، وأن النهاية هذه هى النتيجة الطبيعية

والحتمية لكل أحداث التمثيلية منذ البداية حتى النهاية. فى هذه الحالة يكون الكاتب الإذاعى قد نجح فى تقديم عمل درامى جيد لكل المستمعين.

التمثيلية الإذاعية والمؤثرات الدرامية:

يمكن القول بأن المؤثرات الدرامية خمسة وهى تختلف عن المؤثرات الصوتية، وهى:

١ - التشويق:

ويتم استخدامه فى التمثيلية الإذاعية بكثرة، وهو يعتمد على إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المستمع، ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذى يتعاطف معه المستمع فى موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه، بل ويمسك قلبه خوفًا على مصير البطل، ويجيش فى صدره الأمل فى نجاته من هذا الخطر الذى يحدق به، ويجب أن يكون الاستخدام مؤكدًا للحدث الدرامى.

واستخدامات التشويق كثيرة جدًا، ولا يمكن حصرها طبعًا لأنها تنبع من الأحداث، ولكنى سأحاول أن أذكر مثالاً بسيطًا.

تمثيلية بها زوج وزوجته يعيشان فى سعادة غامرة، والمؤلف جعل المستمع يتعاطف مع الزوجة لأنها البطلة. ومن أبعاد شخصية الزوج أنه غيور جدًا، يمكن أن يقتل فى سبيل حبه لزوجته وشرف منزله،

والمستمع يدرك أن الزوجة لها شقيق تعطف عليه لظروف خاصة، ولا يعرف الزوج عنه شيئًا. وهذا الشقيق يتردد على شقيقته (الزوجة) كثيرًا كي يأخذ منها ما تجود به نفسها عليه. ثم يعلم الزوج من الجيران أن هناك رجلًا يتردد على شقته فى حالة غيابه، فيجن الزوج لهذا الكلام، وبمرور الأيام يزداد جنانه، ويقرر أن يكشف عن هذا الرجل وينتقم منه ومن زوجته. وفى مسمع من المسامع نجد الشقيق مع شقيقته يتحدثان فى شقتها، وفى المسمع التالى نجد الزوج فى الشارع وأحد الجيران يؤكد له أنه رأى الرجل يدخل شقته منذ لحظات، وهنا يؤكد الزوج أن لحظة الانتقام من الزوجة الخائنة التى خدعته وتظاهرت بحبه طوال هذه السنين التى مضت قد حانت الآن، فيصعد فى السلم، وفى المسمع الذى يلى ذلك نجد الزوجة مع شقيقها، وفجأة تسمع صوت باب الشقة وهو ينفتح، فالزوج فتحه دون أن يدق الجرس من أجل أن يكشف الخيانة بنفسه، وعندما يرى الرجل مع زوجته يقرر قتلها، فينتهى المسمع عند ذلك. وقد تكون هذه النهاية جيدة لحلقة من حلقات مسلسل ما.

وهنا، وفى لحظة دخول الزوج وتقريره قتل الزوجة والعشيق من وجهة نظره، سيتحقق مؤثر الخوف لدى المستمع على مصير الزوجة، لأنه يعلم أن هذا العشيق ليس إلا شقيقها، وأنها بريئة من التهمة، وفى الوقت نفسه سيجيش بصدره الأمل فى نجاتها من هذا الموقف الحرج.

٢ - المفاجأة:

وهى وقوع حدث لا يتوقعه المستمع، بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد مصادفة فالمصادفة غير المفاجأة، لأن الصدفة غير مستحبة فى الأعمال الدرامية، بل إنها مرفوضة، وكثيرًا ما نجد المستمعين يقولون على موقف معين فى التمثيلية «المخرج عايز كدا» وهذا يعود إلى أن الحدث غير مقبول وغير منطقى وليس نابعًا من الأحداث التى سبقته، ويمكن أن نتجاوز فى القول ونقول إن المفاجأة هى «مصادفة منطقية أو ممنطقة» وكثيرًا ما نجد مثلاً عضوا فى عصابة، وفى النهاية نكتشف أنه ضابط بوليس، واكتشاف المستمع لشخصية فرد العصابة على أنه ضابط بوليس ممكن، ولكن بشرط أن يكون الموقف يحتمل ذلك، ومن الأفضل أن تتم عملية تمهيد أو زرع معلومات مسبقة، بسيطة وبطريقة غير مباشرة، من أجل أن يكون هذا الاكتشاف بمثابة مفاجأة، وليس مصادفة غير منطقية «مرفوضة».

وفى بعض الأعمال الدرامية يبدأ العمل بمصادفة، كأن يلتقى رجل بامرأة لم يرها منذ سنوات طويلة فى قطار مثلا، ثم تستمر باقى الأحداث فى التسلسل، هذا جائز ومقبول كبداية، ولكن يجب ألا تتكرر هذه المصادفة بعد ذلك، حتى لا يكون العمل قائماً على المصادفة، لأن ذلك مرفوض دراميًا.

٣ - السخرية الدرامية:

وهي مؤثر درامي يستخدم بكثرة في الأعمال الدرامية، «تراجيدية أو كوميدية»، أو أي نوع آخر، وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامي بما يجري حولها من أحداث في التمثيلية، في حين أن المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث. وهذا المؤثر في الأعمال الكوميدية يثير الضحك جداً إذا كان استخدامه مبرراً، فمثلاً لو كان هناك شخص اسمه (هشام) تم تعيينه في إحدى الشركات، وفي أول يوم له في العمل يعرف زملاء مكتبه أن مدير الشركة رجل لا يعرف الضحك أبداً، وأي خطأ لأي موظف لابد من عقابه عقاباً صارماً، لأن المدير رجل حازم صارم. كل هذا يدركه المستمع، بالإضافة إلى أنه يعرف شخصية المدير من خلال صوته، عكس الموظف الجديد (هشام) الذي لا يعرف المدير، ثم يقابل (هشام) المدير في إحدى الطرقات بالشركة، والمدير هنا لا يعرف شخصية (هشام) فيستوقفه ويسأله: «من أنت»، وهنا يبدأ (هشام) في التعريف بنفسه لهذه الشخصية - المدير - التي لا يعرفها، ويستطرد في الحديث بأنه موظف جديد بالشركة، وأنه يندب حظه لتعيينه في هذا المكان، لأن مديرها رجل كشر وحازم وصارم شكله كذا وكذا وكذا... ويبدأ في سرد الصفات الكريهة في أي رجل،

هنا المستمع يعرف كلا الشخصيتين، أى أنه يعرف الحقيقة التى لا يعرفها (هشام) ومن هنا يضحك على تصرفات (هشام) الخاطئة مع المدير، والضحك هنا ناتج عن عنصر التفوق، لأن المستمع تفوق على (هشام) فى كونه يعرف حقيقة المدير وشخصيته عكس (هشام). وجهل (هشام) بحقيقة المدير هو الذى يؤدى إلى السخرية عند اكتشافه لشخصية المدير فى نهاية الموقف.

أما بالنسبة للأعمال التراجيدية، فالسخرية الدرامية تتحقق مثلاً فى إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل، إذا عرفها البطل سيتحول إلى الأفضل مثلاً أو إلى الأسوأ، ويظل يجهلها مدة طويلة، وتتعاقب الأحداث طوال فترة جهل البطل لهذه المعلومة التى يدركها المستمع، إلى أن تتكشف الحقائق، ويتم التحول المطلوب فى الشخصية طبقة للبناء الدرامى.

٤ - المقلب الدرامى:

فى البداية لابد أن نعرف أن هناك فرق بين المقلب الدرامى والسخرية الدرامية. وإن كانت مقومات كل منها متقاربة فى بعض الحالات.

وأبسط مثال لتوضيح هذا المؤثر هو المثال المعروف للجميع، وهو تلك الصينية التى عليها كوبين من الشاى مثلاً، وفى كوب منهما تم

وضع كمية من المخدر، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذى به المخدر، يشربه من وضع المخدر فى الكوب.

والمقلب الدرامى يساعد على تغيير اتجاه الأحداث فى العمل بما يضفى عليها ثراءً.

٥ - الحب:

إن الحب سيبقى فى الأعمال الدرامية طالما بقى على الأرض رجل وامرأة، وهذا يعود إلى أن طبيعة التركيبة العضوية للرجل والمرأة تجعل كل منهما يحتاج إلى الآخر، وفى الوقت نفسه مكملاً له.

والحب فى الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التى تضمن نجاحها نجاحاً أكيداً، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعره، لذلك فإن هذا المؤثر أكيد المفعول، لأن الحب فى العمل الدرامى عبارة عن متنفس لعملية كبت عاطفى فى صدر كل واحد من البشر. فالبنت مثلاً تتمنى أن تكبر وتمر بتجربة الحب الرقيقة الناعمة الشاعرية التى تمر بها البطلة، ثم تتزوج وتعيش سعيدة مثلها. والمرأة المتزوجة عندما تستمع إلى قصة حب جميلة تتمنى أن تصبح الحياة التى تعيشها مثل حياة البطلة السعيدة. حتى كبار السن، فهم يتمسكون بما مضى من سنى الشباب، ويتمنى الواحد منهم أن يعود لشبابه ويحب مثل البطل، ويعيش حياته سعيداً.

وليس من الضروري وجود المؤثرات الدرامية الخمسة فى كل عمل درامى، ولكنه من المفضل أن يتواجد أكبر عدد منها فى العمل الواحد. والأفضل أن تتواجد جميعها، أما إذا لم يتواجد أى من هذه المؤثرات يكون العمل هابطاً ليس له نكهة درامية مستساغة.

٤ - بين الحبكة والسيناريو فى التليفزيون

إن التليفزيون وسيلة تعبير مرئية، أى أنه يشبه السينما إلى حد كبير، ولذلك فإن أى عمل درامى تليفزيونى لابد أن يكتب من خلال السيناريو، حتى يساعد ذلك عملية التسجيل - سواء كان هذا العمل تمثيلية أم مسلسل أم سلسلة - ذلك التسجيل الذى يتم عن طريق تصوير مشاهد العمل الدرامى بكاميرات الڤيديو الإلكترونية، عكس السينما التى تستعمل فى تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السينمائية التى يتم وضع شريط من «السيلولويد» بداخلها لتعكس عليه الصورة.

المهم، إن كلاً من التليفزيون والسينما يستعمل الكاميرا فى تصوير اللقطات، ومن أجل هذا التصوير لابد أن يكون هناك سيناريو، لأن السيناريو وكما ذكرت من قبل هو (فيلم على ورق) بالنسبة للسينما، وكذلك التليفزيون، فالسيناريو فى التليفزيون يُعد بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقى الفنيين محاولة

إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق لتصبح نابضة الحياة على شاشة التليفزيون.

ومن أجل ذلك لابد أن يكون هناك شرحاً وتفصيلاً على الورق من أجل أن تصبح التمثيلية مجسدة. هذا الشرح والتفصيل هو السيناريو، تماماً مثل السينما.

وإذا كنت قد ذكرت أن السيناريست السينمائى يمر بأربع مراحل قبل أن يصور المخرج الفيلم، وهى الفكرة، المعالجة، السيناريو، والسيناريو التنفيذى أو سيناريو التصوير، فإن كاتب السيناريو التليفزيونى يمر بثلاثة مراحل فقط من هذه المراحل الأربع. لأنه لا يستطيع كتابة سيناريو التصوير، لأن ذلك من مهمة المخرج التليفزيونى، وإن كان السيناريست السينمائى من واجبه أن يكتب سيناريو التصوير. ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائى يمكن أن يصور أية لقطة يحددها له السيناريست، وكذلك يمكنه أن يضبط الكاميرا على الزوايا المحددة فى السيناريو، لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطى حرية الحركة فى أثناء التصوير، وإن كانت كاميرات الڤيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطى حرية حركة كبيرة فى أثناء التصوير، ويمكن أن تفعل أشياء كثيرة جدًّا ليس بمقدور الكاميرا التليفزيونية العادية أن تفعلها. ولكن تبقى الغلبة لكاميرا السينما. وفى التليفزيون صغر حجم الاستوديوهات يؤدى فى أحيان كثيرة إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة فى

السيناريو. وكذلك، فإن طريقة بناء الديكورات والمناظر فى التليفزيون تعتبر فى أحيان كثيرة عائقاً كبيراً بالنسبة للمخرج فى الحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد، لأنه يكون مرتبطاً بالمساحات البسيطة المتبقية من أرضية البلاتوه ليحرك عليها كاميراته، بعد أن احتلت الديكورات والإكسوارات المساحة الأكبر، وهذا يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير الذى يكتبه السيناريست. هذا بالإضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها فى الاستوديو التليفزيونى قد تعوق - وغالباً هذا ما يحدث تنفيذ سيناريو التصوير، لأن السيناريست يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع، وتقطيعه إلى لقطات، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية البلاتوه، ودون أن يعرف أماكن وجود- الكاميرات بين الديكورات، وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم، ودون أن يعرف أماكن ديكوراته. فهو يحدد ديكوراته فى التمثيلية دون أن يعرف أماكنها فى البلاتوه. فمثلاً إذا كان لديه فى التمثيلية ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات) فإنه لا يعرف أيها سيكون بجانب الآخر أو قريباً منه، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض عن الصورة التى يتم بها بناء الديكورات فى البلاتوه. وهذا يؤدى إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير.

وعلى هذا الأساس فسيناريو التصوير التليفزيونى من الأفضل

أن يكون من مهام المخرج، وفى الغالب فإن المخرج لا يضع هذا السيناريو التنفيذى إلا بعد أن يتم بناء الديكورات فى الاستوديو. وعلى أساس أماكن الديكورات، وأماكن الكاميرات، وإمكانة تحريكها، والأماكن التى يمكن أن يتحرك فيها الممثلون، ومن خلال إدراكه لكل ذلك، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية التى سيصورها، مع الحركات اللازمة للكاميرات.

وليس معنى هذا أن السيناريست التليفزيونى يغفل لقطاته أو حركة الكاميرات، بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يفيد المخرج فى أثناء كتابته لسيناريو التصوير، من أجل إيضاح رؤية المؤلف فى العمل، ومحاولة تجسيدها، وياحبذا لو تلاقت رؤية السيناريست مع رؤية المخرج، فإن هذا سيجعل العمل يخطو خطوات وخطوات على طريق الجودة. وللأسف الشديد هذا لا نجده إلا نادراً فى الأعمال التليفزيونية، والتى فى أحيان كثيرة نجدها لاتحمل أية رؤية على الإطلاق، لا للمؤلفين، ولا للمخرجين.

والحبكة فى التليفزيون مثل السينما والمسرح والإذاعة، والاختلاف كل الاختلاف فى كيفية استغلال إمكانات كل وسيلة لبناء هذه الحبكة. ومن الطبيعى ألا أتعرض لكيفية بناء الحبكة، فقد تم الحديث عن ذلك من قبل. ولكن المهم أن نعرف أشكال التأليف الدرامى للتليفزيون، لأن الحبكة تختلف من شكل إلى آخر. فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل، وحبكة الاثنين تختلفان عن

حبكة السلسلة. وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسلة قريبة الشبه جدًّا من حبكة التمثيلية. فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة، مثل حبكة المسرحية تماماً، ولكن الاختلاف فى طريقة المعالجة. نسبة إلى اختلاف إمكانات التليفزيون عن المسرح. وفى هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال فى المسرحية تقريباً.

أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين، عقدة كبرى يتم حلها فى نهاية المسلسل، وعُقَد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل، بحيث تشمل كل حلقة على عقدة فرعية، هذه العقدة الفرعية تدور فى إطار العقدة الرئيسية، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، أى أن العُقَد الفرعية كلها تصب فى النهاية فى العقدة الرئيسية.

أما حبكة السلسلة، فتختلف عن حبكة المسلسل، لأن الأحداث فى المسلسل تتطور من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة. أما فى السلسلة فكل حلقة تنتهى بنهاية أزمتها، أوبحل عقدتها هى وحدها، أو بمعنى أدق، كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة، أى لها بداية ووسط ونهاية، حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة تعتبر عملاً دراميًّا كاملاً، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التى سبقتها.

والعلاقة الوحيدة التى تكون بين الحلقات هى وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة فى كل الحلقات، أو أن الموضوع الأساسى فى كل الحلقات واحد، والاختلاف فى الشخصيات التى تحاكى الموضوع فى كل حلقة، أى أن الأبطال هم الذين يتغيرون والموضوع واحد، أو أن الشخصيات ثابتة والموضوع هو الذى يتغير من حلقة إلى أخرى.

أما بالنسبة للتمثيلية الواحدة أو تمثيلية السهرة، فهى أفضل الأشكال الثلاثة وأسهلها للكاتب، لأنها قريبة الشبه للمسرحية من حيث البناء الدرامى. ولأن موضوعها مكثف دون تطويل.

أما المسلسل - وحلقاته قد تكون سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، وهذا العدد لتغطية دورة تليفزيونية كاملة، لأن الدورة التليفزيونية مدتها ثلاثة شهور، أى ثلاثة عشر أسبوعاً، بمعدل حلقة أسبوعيًّا. وإما ست وعشرون حلقة، لتغطية دورتين، وإما ثلاثون حلقة بعدد أيام الشهر على أساس أن المسلسل يومى، وإن كانت كل المسلسلات فى مصر تذاع يوميًّا - فإن كاتبه يجد نفسه فى مأزق شديد، حيث إن المدة الزمنية لمجموع الحلقات يفوق بكثير جدًّا مدة تمثيلية السهرة، أو المسرحية، أو الفيلم. ولذلك فغالباً ما نجد الموضوعات التى يعالجها كُتاب هذا النوع من الدراما لا تحتمل المعالجة على مدى حلقات المسلسل، فنجد الكاتب منهم يلجأ إلى الحشو والتطويل والإسهاب فى الحوار، والتكرار بلا معنى، والمواقف غير المبررة، وإغفال عنصر الحتمية فى تسلسل المشاهد. وأحداث

لا مبرر درامى لوجودها، وشخصيات زائدة لمجرد زيادة عدة الحلقة فقط. كل ذلك من أجل أن يسد الفراغ الموجود فى زمن الحلقات، ولهذا تجىء أغلب المسلسلات مملة بالنسبة للمشاهد.

وهناك الكثير من الكتاب يلجئون إلى حيلة الذروة الزائفة فى نهاية كل حلقة، بمعنى أن المؤلف ينهى الحلقة بنهاية وهمية زائفة كى يخدع الجمهور من أجل الاستمرار فى متابعة الحلقات، وبعد ذلك يكتشف المشاهد اللعبة، بأن المؤلف ضحك عليه فى نهاية الحلقة السابقة، وهذا النوع من الذروة الوهمية يعتبر شيئاً جديداً بالنسبة للتليفزيون عن المسرح والسينما. ويلجأ إليه الكاتب التليفزيونى لعجزه عن تقديم ذروة حقيقية من خلال تطور الأحداث فى نهاية كل حلقة، وعلى هذا الأساس تكون الحبكة ضعيفة المستوى.

ولكن كيف يكتب المؤلف التليفزيونى نصه؟ أو إذا جاز لى أن أستخدم الاصطلاح الأجنبى (الاسكريبت)؟

لابد أن يدرك السيناريست التليفزيونى أن النص الذى يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج، الرقيب، مصمم المناظر، مهندس الإضاءة، أخصائى الماكياج، أخصائى الاكسسوار، مدير الاستوديو، الممثلون والممثلات، ومساعدو الإخراج... إلخ كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التى تخصه بأقل جهد ممكن. وهذا فى حد ذاته يشكل مسئولية كبرى تقع على عاتق الكاتب التليفزيونى، فعليه أن يضع فى نصه كل ما يهم أو يخص كل واحد فيهم. لأنهم

سيتعاونون معاً لتقديم نص تمثيلية، بمعنى أنه لا بد أن يذكر الإضافة إلى الحوار الذى يعالج به الأحداث والمواقف، والذى تنطق به الشخصيات، لا بد أن يذكر التفاصيل الأخرى.

ولكن ماهذه التفاصيل الأخرى؟

وقبل ذكر التفاصيل الأخرى، يجب أولاً أن نعرف الشكل الذى ستكتب بداخله هذه التفاصيل، أو بمعنى آخر، شكل الصفحة الواحدة من السيناريو التليفزيونى.

هناك شكلان يمكن إتباع أحدهما، الشكل الأول: طريقة العامود الواحد، أما الشكل الثانى: فطريقة العامودين (١) وفى التليفزيون المصرى نجد أن الطريقة الثانية هى الأكثر شيوعاً.

ومعنى العامود الواحد، أن الكاتب يكتب بعرض الصفحة كلها، مثل كتابة المسرحية تماماً. فبعد أن تنتهى جملة حوار ما، وأراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة، كتبها بعرض الصفحة.

أما طريقة العامودين، ففيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة، أو قسمين، أو عامودين. يكتب المؤلف فى عامود منها الحوار، وأى صوت آخر سيسمعه المشاهد. وفى العامود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا، أى كل ما سيشاهده المتفرج. والعامود

(١) أرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون)، ترجمة: إسماعيل رسلان، الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص ٧٧

الذى به الحوار وأى صوت آخر يسمى (أوديو) أما العامود الآخر الخاص بالصورة فيسمى (ڤيديو)[1] وعندنا فى مصر النصف الأيمن (ڤيديو)، والنصف الأيسر (أوديو).

وكلما ازداد المؤلف التليفزيونى خبرة، وكلما ازداد معرفة بالاستوديوهات التى يكتب لها، وبإمكانيات هذه الاستوديوهات، زادت ملاحظاته فى الجزء الخاص بالصورة (الڤيديو)، وأعطى المخرج كل الإشارات الممكنة عن الكيفية التى يريد تقديم تمثيلية بها. أما الكتاب قليلى الخبرة التليفزيونية - وكثيرا ما نشاهد أعمالهم- فهم يتركون الجزء الخاص بالصورة دون أية تعليمات أو إرشادات لجهلهم بها.

وبعد أن عرفنا شكل صفحة السيناريو، ماهى التفاصيل التى يمكن أن تكتب فيها؟

إن التمثيلية التليفزيونية مثل الفيلم تماما، تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من مجموعة من اللقطات.

ولنفرض أن هناك تمثيلية ما، طبعاً بها عدد من المشاهد المفروض أن يشتمل كل مشهد من المشاهد على هذه المعلومات فى البداية.

١ - رقم المشهد مسلسلاً مع باقى المشاهد.

---

(١) -سيربازيل بارتيلت (تأليف التمثيلية التليفزيونية)، ترجمة عزت النصيرى، الناشر: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٤٣

٢ - هل المشهد داخلى أم خارجى، وهل هو نهار أو ليل.
٣ - الإشارة إلى ما إذا كان (حيًّا) داخل الاستوديو، أو مصوراً على فيلم.
٤ - إذا كان (حيًّا) يجب ذكر المنظر، وإذا كان فيلماً يجب ذكر الموقع الذى سيتم فيه تصوير الفيلم[1]. وهذه عدة بدايات مختلفة.

المشهد الرابع: (داخلى - ليل) ستوديو (حى) حجرة مكتب الأب:

المشهد السابع: (خارجى - نهار) (فيلم) ميدان التحرير:

المشهد التاسع: (داخلى - نهار) ستوديو (حى) المطبخ:

المشهد العاشر: (خارجى - ليل) (فيلم) برج الجزيرة:

وفى نهاية كل مشهد يجب ذكر كيفية ربطه بالمشهد الذى يليه، كأن يذكر: قطع، مزج، اختفاء تدريجى.. وكل طريقة لها معناها واستخدامها الخاص. فالقطع مثلاً يستخدم لربط المشاهد ببعضها فى حالة استمرار الحركة دون أى انقطاع زمنى، أى أن هناك استمرار وانسياب للحركة. أما المزج فيستخدم فى ربط المشاهد التى يوجد بينها انقطاع زمنى مثلاً، ويمكن التحكم فى سرعته للدلالة على الفترة الزمنية التى انبرت، أو للدلالة على الإيقاع العام للعمل. أما الاختفاء التدريجى فغالباً ما يستخدم فى نهاية الفصول.

---

(١) كتاب (التأليف للتليفزيون) ص ٧٧

وبالإضافة إلى تلك المعلومات التى يبدأ بها المشهد وينتهى بها، لا بد أن يحاول الكاتب ذكر ما يجده يهم كل الفنيين بالإضافة إلى الفنانين، وعلى سبيل المثال يذكر ما إذا كان بالحجرة باب أو شباك أو سرير أو منضدة، أو أى شىء آخر، أى لا بد من ذكر كل المصورات التى لا بد من وجودها فى المشهد، أى كل ما سيراه المشاهد، وكذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين إذا كان ذلك ضروريًّا. مع ذكر حركة الممثلين.

هذا فى النصف الأيمن (ڤيديو). أما فى النصف الأيسر (أوديو) فيذكر كلمات الحوار التى سيتفوه بها الممثلون، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى فى حالة وجودها.

ولابد أن يدرك الكاتب التليفزيونى أن طبيعة التليفزيون تحتاج لمشاهد قصيرة، لأن طول المشهد أساسى جدًّا، والمشاهد التليفزيونية الطويلة نقص فى الكتابة، لأنها أقرب إلى المسرح، وإذا دعت الضرورة لوجود مشهد طويل نسبيًّا فلابد من وجود المبرر الدرامى لذلك.

وإذا حاولنا أن نعرف الفرق بين المشهد التليفزيونى والمشهد المسرحى، فلنلق نظرة على هذا المشهد، وهو مشهد شاب يتحدث إلى خطيبته، يطلب منها أن تقابله فى مكان ما.

فى المسرح سيتصل الشاب بخطيبته ويتحدث معها، ثم يضع

السماعة. أما فى التليفزيون فيمكن أن يصبح لدينا ثلاثة مشاهد على الأقل:

الأول: مشهد الشاب وهو يطلب الرقم، ثم يتحدث إلى خطيبته.

الثانى: مشهد خطيبته وهى تسمعه، ثم تتحدث إليه، وتوافقه على رأيه.

الثالث: مشهد الشاب وهو يشكرها لموافقتها على مقابلته.

أما إذا استعملنا أية خدعة إليكترونية من خلال أجهزة الخدع، سواء الأجهزة الحديثة أو القديمة، فيمكن مثلاً تقسيم الشاشة إلى قسمين، كل قسم نجد فيه شخصية، أو طبع صورة فى جزء من الشاشة، والصورة الأخرى فى باقى الشاشة. بمعنى أن المشاهد يمكن أن يرى الشاب وهو يتحدث فى التليفون على جزء من الشاشة، وفى الوقت نفسه تظهر صورة خطيبته على جزء آخر من الشاشة. أى طبع الصورتين فى وقت واحد على الشاشة. وفى هذه الحالة لا يعتبر المشهد مشهداً واحداً، بل مشهدين مركبين. لأن الشاب تم تصويره فى مكانه الخاص به وبالكاميرا الموجودة فى ديكوره، وخطبته تم تصويرها فى مكان آخر، وبكاميرا أخرى. بل ويمكن عمل خدع كثيرة من خلال أجهزة الحيل الإليكترونية الحديثة، وهذا من وظيفة المخرج. إلا أن السيناريست من الأفضل أن يكون ملماً بإمكانية هذه الأجهزة.

إما إذا حاولنا أن نفرق بين بناء المشهد التليفزيونى والمشهد

السينمائى فلنلق نظرة على الجزء التالى:

لدينا امرأة مع زوجها، يتحدثان فى هُول الفيلا، ثم تصعد الزوجة لإحضار معطفها من أعلى، ويجلس الزوج على أحد المقاعد فى انتظار عودة زوجته، وعندما تصعد الزوجة وتفتح باب حجرتها تفاجأ بوجود قتيل داخل الحجرة، فتصرخ وتهرول هابطة درجات السلم ناحية زوجها.

هذا الموقف إذا تم معالجته سينمائيًّا يمكن أن يكون مشهداً واحداً. فالكاميرا تصاحب الزوجة وهى تصعد درجات السلم، ثم وهى تدخل حجرتها، ثم وهى تصرخ، ثم وهى تهبط درجات السلم مهرولة لتعود لزوجها.

أما فى التليفزيون فسيتم تقسيم هذا الموقف إلى عدة مشاهد طبقاً للضرورة والإمكانيات التليفزيونية. فيمكن أن يعالج تليفزيونيًّا على هذا الوجه:

المشهد الأول: الزوج مع زوجته، تتركه لتصعد درجات السلم لإحضار معطفها، ثم يجلس الزوج ينتظر عودتها، تستمر الكاميرا معه، يحاول أن يقطع وقته فى قراءة جريدة مثلاً أوعمل أى شىء آخر.

المشهد الثانى: الزوجة وهى تدخل حجرتها فى الطابق العلوى، تدخل دون أن تلاحظ وجود الجثة.

المشهد الثالث: الزوج ما زال ينتظر زوجته.

المشهد الرابع: الزوجة بعد أن أخذت معطفها، تستدير لتتحرك تجاه الباب فترى الجثة، فتصرخ بشدة.

المشهد الخامس: الزوج وهو يسمع صراخ زوجته.

المشهد السادس: الزوجة ما زالت تصرخ وتخرج مهرولة لتهبط لزوجها.

المشهد السابع: الزوج ينزعج لاستمرار صراخ زوجته، ويهم بالصعود إليها، ولكنهما يتقابلان على السلم.

وهكذا نجد أن مشهداً سينمائياً واحداً قد تم تقسيمه إلى عدة مشاهد تليفزيونية تبعاً لإمكانيات التليفزيون الفنية، لأن الكاميرا التليفزيونية محدودة الحركة عن الكاميرا السينمائية، ولا يمكن أن تتابع الزوجة وهى تترك زوجها، ثم وهى تصعد لحجرتها، ثم وهى تدخل، ثم وهى بالداخل، ثم وهى تخرج، ثم وهى تهبط السلم عائدة لزوجها.

ولذلك يجب أن يراعى الكاتب التليفزيونى إمكانات التليفزيون حتى لا يضيع وقته ومجهوده سدى.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر

١- فى المسرح

إن هذه العناصر السمعية والبصرية، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحى. وقد تكون سببًا فى رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص، وقد تكون سببًا فى إعاقتها والقضاء عليها، إذا كانت لا تخدم النص.

ومن أجل ذلك لا بد للكاتب المسرحى أن يحدد طبيعة المناظر التى تتطلبها مسرحيته، ونوع الموسيقى، وكذلك نوع المؤثر الصوتى. وليس معنى نوع الموسيقى هنا أن يكون المؤلف دارسًا للموسيقى وأصولها وقواعدها ومقاماتها، ولكن يكفى أن يكون متذوقًا لها فقط. ويمكنه أن يفرق بين نوع وآخر، فمثلاً يمكن أن يذكر: موسيقى تدل على التوتر، حزينة، أو تبعث البهجة والسرور، أو مارش عسكرى، مارش جنائزى، زفة عروسة. وإن كان من الأفضل إذا كان الكاتب دارسًا للموسيقى كعلم بالإضافة إلى تذوقه لها.

وبالنسبة للمؤثر الصوتى فيمكنه أن يذكر على سبيل المثال: صوت قطار، سيارة، رياح شديدة، رعد، طلقات مدفع رشاش، أو صوت أمواج البحر.

المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التى يطلب فيها وصفاً موسيقيًا أو مؤثرًا صوتيًا.

ولنستعرض معًا أهم خصائص استخدام الموسيقى فى المسرح:

أولاً: فى أغلب العروض يتم استخدام الموسيقى قبل رفع الستار كموسيقى افتتاحية، وكثيرًا ما تعطى هذه الموسيقى طبيعة الفصل الأول والمشهد الذى ستبدأ به المسرحية.

ثانيًا: يتم استخدام الموسيقى للربط بين المناظر.

ثالثًا: تستخدم موسيقى (الأغانى والمارشات والألحان) فى خلفية الشخصيات، من أجل إشباع الجو المسرحى العام.

رابعًا: يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحى، لتدعيم مناطق الضعف التى قد تعترى العمل، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد، وتساعد الممثل فى الوقت نفسه على اجتياز اللحظات الحرجة فى أدائه لموقف ما[1].

---

(١) سليمان جميل (الموسيقى والدراما) عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى، القسم العام، بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم، العام الدراسى ٧٤/١٩٧٥م.

خامساً: قد تستخدم الموسيقى للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحى. فإذا كان المشهد مثلاً يحكى عن فراعنة مصر القديمة، ويتم استخدام الموسيقى الصادرة من آلة (الهارب) التى اتصف بها العصر الفرعونى، للدلالة على زمان الأحداث. وإذا كان المشهد يدور فى بورسعيد مثلا، ففى الغالب نجد أن الموسيقى المصاحبة تعزفها آلة (السمسمية) التى اشتهرت بها مدن القناة.

سادسًا: تستخدم الموسيقى لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية، فالإنسان الذى يحب الاستماع إلى موسيقى المزمار البلدى، يختلف فى تكوينه دون شك عن الإنسان الذى يستمع دائمًا إلى سيمفونيات بيتهوفن وباخ وتشايكوفسكى وفاجنر، وغيرهم.

هذا بالنسبة لاستخدام الموسيقى.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى المسرح. فهى نادرًا ما تستخدم، عكس الإذاعة مثلاً، التى تعتمد اعتمادًا كليًا عليها لكونها وسيلة عمياء، غير مبصرة، تعتمد على الصوت فقط. وتستخدم المؤثرات الصوتية في المسرح للإيحاء بالواقع، ولتعميق الأثر الدرامى كلما أمكن.

ولننتقل إلى المناظر فى المسرح، ولكن، ما المنظر المسرحى؟

المنظر المسرحى هو الوحدة الفنية للعرض الذى يعطى للعمل المسرحى قيمته الجمالية والدرامية. ويهدف «إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه.. وتكملة المسرحية وإظهار الجزء

الخفى منها.. وخلق الحياة التى تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة.. فتتكون بذلك الوحدة الفنية»[1]. ويتم تصنيعه من إطارات من الخشب والقماش أو نحوها، وتقام فوق المسرح، لتعطى شكلاً للمنظر المطلوب، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. وعلى هذا الأساس فإن المنظر المسرحى ليس فناً منفردًا بذاته، ولكنه فن متداخل مع باقى الفنون الأخرى التى تخدم النص المسرحى، مثل الموسيقى والإضاءة والتمثيل، وغير ذلك من الفنون التى تساعد فى إبراز مضامين النص[2].

ويمكننا أن نوجز وظائف المنظر المسرحى فى النقاط التالية:

١ - الإيحاء بالمكان والزمان: كثيرًا ما يلقى المنظر الضوء على مضمون المسرحية، ليحدد لنا هل المكان فى منزل، أو قصر، أو سجن أو شارع، أو غابة، أو شاطئ بحر.. إلخ وكذلك يسهم فى تحديد زمان المسرحية، هل الأحداث تدور فى الصباح، أو المساء، هل فى الربيع، أو الشتاء.. إلخ. وكذلك هل الأحداث

---

(١) لويس مليكة (الديكور المسرحى) الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٦٦م ص٤، ٥، ٦.

(٢) انظر: المرجع السابق الفصل الثانى، كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» ص ١٦١.

تدور فى العصر الفرعونى، أو الرومانى، أو عصر ما قبل التاريخ، أو أى عصر آخر.

٢ - الإيحاء بالحالة النفسية: وهى الحالة التى يكون عليها المنظر، ليهيئ للمشاهد نفسيًّا لمعايشة أحداث المسرحية طبقًا لزمنها ونوعها.

٣ - الإيحاء بالجو العام: وهو الجو المهيأ فنيًّا لتجرى فيه أحداث المسرحية، وإما أن يكون جواً كوميديًّا، أو تراجيديًّا.. إلخ.

٤ - إضافة العنصر الجمالى: إننا نرى أن أى إنسان عندما يفكر فى إقامة أى احتفال يفكر فى إقامة بعض الزينات، ليجعل من مواد الاحتفال أكثر حيوية وبهجة. وهذه رغبة لا عيب فيها ما دامت فى حدود المعقول. وأعتقد أن ذلك أدى إلى اعتبار المنظر فى المسرح بمثابة خلفية جميلة للأحداث.

٥ - تحديد المساحة: إذ يحدد المنظر المساحة التى سيدور فيها التمثيل. سواء كانت كبيرة أم صغيرة.

٦ - يساعد على الحركة: يساعد الممثل فى حركته على خشبة المسرح، لأنه يهيئ له الجو العام للنص، بالإضافة إلى مساعدته فى الخروج والدخول من وإلى منطقة التمثيل من خلال الفتحات الموجودة فى المنظر.

٧ - إخفاء ما حول منطقة التمثيل: وذلك بإخفاء جانبى المنطقة التى يتم التمثيل عليها، بالإضافة إلى خلفيتها، وذلك من أجل

تغطية الأجهزة والمعدات والآلات، وكذلك الفنيين الذين يقومون بتشغيلها، وذلك حتى لا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحى والأحداث التى تدور أمامه[1].

وعلى هذا الأساس يجب أن يحدد الكاتب نوع المنظر أو المناظر المطلوبة، حيث سيخدم ذلك طبيعة أحداث مسرحيته، وزمانها ومكانها.

ثم بعد ذلك إذا ذكر الكاتب المسرحى أية إكسسوارات فى بداية الفصل، أو المشهد، أو المنظر، أو اللوحة، أو خلال أيها، لا بد أن تكون هذه الإكسسوارات مستخدمة فى الأحداث، وتخدم المسرحية. ولا يجب ذكر أية إكسسوارات دون أن يكون لها استخدام، وذلك ليكون وجودها مبررًا (لا مجانى).

وكذلك على الكاتب أن يحدد أنواع الملابس التى سترتديها الشخصيات، لأن العلاقة بين الملابس والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادى. ولا بد أن تكون الملابس هى الأخرى موحية بعصر المسرحية، وملائمة لتكوين الشخصيات وأبعادها، وكذلك مناسبة للموضوع نفسه.

---

(١) انظر كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ٣٣١ - ٣٣٧.

٢ - فى السينما

الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم تعتبر من الأصوات التى تصاحب الفيلم، والأصوات فى الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسين.

أولاً: الأصوات الطبيعية: وهذه الأصوات يمكن إدراكها فى الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجارى، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات فى الطبيعة.

ثانياً: الأصوات البشرية: وهى تلك الأصوات التى يصدرها البشر، أو التى يشارك البشر فى صنعها، وعلى سبيل المثال:

(أ) الكلمات الصوتية: وهى كلمات الحوار التى تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءًا أصليًا من الجو الحقيقى للفيلم.

(ب) أصوات الآلات الميكانيكية: مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات، السفن، القطارات، الضوضاء فى الشوارع، وباقى الأجهزة.. إلخ.

(جـ) الموسيقى: وهى عنصر صوتى يصنعه الفرد بنفسه،

والموسيقى فى الفيلم[1]، إما أن تكون موسيقى تصويرية، أى أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وفى الوقت نفسه قد تكون تعبيرية أكثر منها تصويرية، من أجل التعبير عن الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية مثلاً، أو التى تعيشها. وإما أن تكون الموسيقى مصاحبة للكلمات، أو بمعنى أدق (مغناة) أى أنها تكون لحنًا لكلمات أغنية، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما.

والموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكن تستخدم هذه الأصوات فى الفيلم لأنها عنصر هام من عناصر الفيلم السينمائى بعد أن تخطى مرحلة الصمت، لأنها تعبر تعبيرًا قويًا واضحاً عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم.

والموسيقى تخلق فى صالة العرض جوًا يساعد المتفرج على الاندماج فى جو الفيلم، وتساعد هذه الأصوات - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - مهندس المناظر، ومصمم الملابس، والسيناريست فى تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها.

وبالنسبة لأفلامنا العربية، والمصرية على وجه الخصوص، نجدها مليئة بالأغانى التى ليس لها مناسبة على الاطلاق، وكذلك زاخرة

(١) مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ترجمة: سعد مكاوى، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة أغسطس ١٩٦٤، ص ١١٩.

بالموسيقى الراقصة التى لا هدف درامى لها، ولكن من أجل جذب المتفرجين فقط، أى أنها عملية تجارية أكثر منها أى شىء آخر.

والصوت فى الفيلم، أو المؤثر الصوتى، يكون الغرض من استخدامه هو عمل قيمة تآلفية بالنسبة للصورة، أى أنه يتآلف معها لإبراز معناها.

أما بالنسبة للمناظر، والديكورات، فأعتقد أنه لابد من الحديث عن الملابس والإكسسوارات بجانب المناظر، لأنى أعتبرهم جميعًا وحدة واحدة لا تتجزأ لأن الملابس عنصر نوعى سينمائى، ودورها فى الفيلم لايختلف عن دورها فى المسرح، «مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل (نمطية) وإن كانت أكثر (نموذجية) من ملابس المسرح».[1]

ولابد من انسجام الملابس التى يرتديها الممثلون مع الموضوعات التى يمثلونها، وينبغى أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة إلى الحد الذى يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. وعلى هذا الأساس ينبغى أن تكون الملابس التى يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التى تقع فيها حوادث الفيلم، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث، وخصوصًا إذا كان الفيلم تاريخيا مثلاً فيجب تحرى الدقة

---

(١) . كتاب (اللغة السينمائية) ص ٥٨.

التامة فى اختيار الملابس التى تطابق عصر القصة.

والملابس فى السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها، ونوعية الشخصيات (العقال) أدرك المشاهد أن هذه الشخصية عربية، وجلود الدببة تذكرنا ببلاد الإسكيمو، والكيمونو يذكرنا باليابان... إلخ.

وكذلك تحدد الطبقة الإجتماعية للشخصية، وتحدد لنا الفروق الطبقية بين الشخصيات وبعضها، فابن الباشا تختلف عن ملابس ابن الفلاح، وابن الوزير ملابسه تختلف عن ملابس ابن العامل، وما إلى ذلك من اختلاف طبقى.

وبالإضافة إلى ذلك، فاختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية ما، يحدد طبيعة مزاج هذه الشخصية، وكذلك حالتها النفسية.

ولا ننسى أنه بفضل استخدام الألوان فى السينما، أضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة، ألا وهى خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفى لأحدى الشخصيات باستخدام الألوان فى الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجانى، بل لابد أن يكون له وظيفة. فلو فرضنا أن لدينا شخصية فتاة، ولنرمز إليها بحرف (ا)، هذه الفتاة تحب شخصًا وليكن

(ب)، ولكنه لا يحبها فى حين أن هناك شخصًا آخر يحبها هو (جـ)، وهى دائمًا تنفر منه.

وإذا حاولنا أن نستفيد من ألوان ملابسهم جميعًا، فسنجد أن (ب) دائمًا يرتدى الملابس التى يغلب عليها اللون الأحمر، ولأن الفتاة تشعر أنها مرتبطة به وجدانيًا تجد نفسها تحب ارتداء الملابس التى تتصف باللون الأحمر، وبعد ذلك نجدها تقترب رويدًا رويدًا من (جـ) الذى يوليها حبه ورعايته، ومن خلال التضاد فى العاطفة بين (ب)، (جـ) تتحول (أ) إلى حب (جـ) وتهجر (ب)، وعندما نشاهد الفتاة فى هذا الموقف الأخير، نجدها قد تحولت بإحساس لا إرادى إلى ارتداء ملابس ذات ألوان فاتحة، يسود فيها اللون الأخضر الفاتح مثلًا، هذا التحول فى اللون من الأحمر إلى الأخضر تدريجيًا، أى رويدًا رويدًا، جاء بمقدار اقترابها من (جـ) وندرك أن هذا اللون الأخضر هو اللون الغالب على ملابس (جـ) نفسه. وهكذا نجد أن ألوان الملابس يمكن أن تلعب دورًا هامًا فى التحول العاطفى للشخصية.

هذا، بالإضافة إلى أن الألوان فى الملابس ساعدت على توضيح الحالة النفسية للشخصية أكثر من ذى قبل، لأن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس السوداء دائمًا له طبيعة تختلف عن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس الملونة الزاهية مثلا.

وهكذا نجد أن الألوان فى الملابس تساعد الكاتب فى رسم شخصياته، ومن ثم تساعد المخرج فى أثناء التصوير فى تجسيد رؤيته للعمل.

أما المناظر والديكورات، بالإضافة إلى الأكسسوارات ، فهى «بمثابة العصب الحساس فى الفيلم، أى بمثابة (اللحم) الذى يكسو العظم الذى يتألف منه هيكل الفيلم»[١].

والمناظر فى الفيلم عدة أنواع، وتختلف من موضوع فيلم إلى آخر. ومهما كان نوع قصة الفيلم والمذهب الذى تتبعه. فلابد لها من مناظر تجسم مكان الأحداث، وتقربها إلى ذهن المتفرجين.

والمناظر تنقسم إلى نوعين : خارجية، وداخلية.

«والمناظر الخارجية، تتمثل فى كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو. كالشوارع والصحارى، والبحار، والأنهار، والغابات ، والجو، والمناظر الخلوية»[٢] وهذه النوعية من المناظر لا تتطلب أية تكاليف، لأنها قائمة بالفعل، ولا تتطلب إلا حسن الاختيار والذوق السليم، ودقة الفهم، وتحقيق الانسجام التام بين أحداث القصة والمناظر.

أما المناظر الداخلية، فتتمثل فى كل مشهد يلتقط داخل

---

(١) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٦

(٢) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٩

الاستوديو. مثل مشهد فى غرفة صالون، بهو كبير، غرفة مكتب، نوم، سفرة، أو أى غرفة فى أى منزل، أو مكتب فى شركة... إلخ. وهذه النوعية من المناظر تتطلب تكاليفًا باهظة لإنشائها داخل الاستوديوهات.

ولكن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يعطى الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج فى خلق الجو المناسب للأحداث، وهو فى الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منها، لأن الديكور الداخلى. بمثابة تجسيد للحالة النفسية للشخصيات فى الفيلم[(١)].

أما عن العلاقة بين الديكور فى المسرح والديكور فى السينما ، فالصلة بين الاثنين بسيطة، لأن الديكور المسرحى فى أغلب الأحيان يكون قائمًا على التصميم البسيط إلى أقصى حد، بل إن بعض المسرحيات تمثل أمام ستار بسيط دون أى مانع، ولكن ديكور الفيلم على العكس من ذلك تمامًا، فاتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقًا فى واقعيته حتى يبدو الحدث صحيحًا[(٢)].

وأهم صفة يجب أن تكون فى الديكور الجيد سواء كان داخليًا أو خارجيًا هى أن يكون واقعيًا، لأن ذلك يساهم فى تجسيد الحدث،

---

(١) كتاب (اللغة السينمائية) ص٦٢

(٢) المرجع نفسه السابق ص٦١

ويتعاون فى خلق الجو النفسى للأحداث، ولكن الواقعية فى الديكور قد تكون غير مطلوبة، وذلك عندما يكون الموضوع نفسه الذى يعالجه الفيلم غير واقعى، ولذلك لابد أن يكون الديكور بمثابة لحن رمزى متآلف مع الموضوع نفسه.

أما بالنسبة للإكسسوار، فهو يؤدى وظيفة هامة فى الفيلم هو الآخر، ويتمثل فى الأثاث، واللوازم التكميلية التى يحتاج إليها الفيلم، كالمقاعد ، المناضد، السيارات، اللوحات، أجهزة الراديو أو التليفزيون، التليفونات، الأطعمة، والأسلحة، وما شابه ذلك.

ويتم تنسيق الإكسسوار بوضعه فى مكانه الملائم من أجل إيضاح الفكرة المقصودة من المنظر، وعلى هذا يجب أن يكون الإكسسوار الموجود فى المشهد مرتبطًا بأحداث هذا المشهد، وبمنظر المشهد.

فعلى كاتب السيناريو أن يراعى طريقة اختياره للمنظر وتحديده له، وكذلك ذكره للإكسسوارات الموجودة فى هذا المنظر، بحيث لا يذكر أى شىء مجانى، بل يجب أن يكون لكل شىء وظيفة وارتباط أساسى بأحداث الفيلم. وكذلك على كاتب السيناريو أن يذكر تصوره عن نوعية الملابس التى ترتديها شخصياته فى كل مشهد، ومن الأفضل أن يحدد ألوانها، لأن الألوان كما ذكرت من قبل تلعب دورًا هامًا فى رسم الشخصيات، وتجسيد أحداث الفيلم.

٣ - الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الإذاعة

أولاً: الموسيقى:

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعى محورًا رئيسيًا، وقد كان لها عظيم الأثر فى ترقية الفن الإذاعى واجتذاب الجماهير، ومما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التى توحى بالجو العام للأحداث، وفى هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية، وفى الوقت نفسه تساعد المستمع على أن يهئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية. وهى - كما ذكرت من قبل - تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر، كما تقوم بذلك أيضًا المؤثرات الصوتية. والشرط هنا فى عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف.

وفى بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التى يمكنها أن تحاكى صورًا من الطبيعة، كأن تعزف أصواتًا وكأنها غناء البلابل، أو نقيق الضفادع، أو خفيف ورق الأشجار، أو صهيل الخيول، أو مؤثرات صوتية للبراكين... إلخ.

وتلعب الموسيقى دورًا هامًا فى تصوير الحالة النفسية للشخصيات

فى التمثيلية، والصعود بها إلى القمم الدرامية، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى اختيار اللحظات المناسبة التى لاتبدو فيها الموسيقى مقحمة، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجرى فى خلجات النفس الإنسانية.

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هى الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى فإن استخدامها جميعًا معًا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من الكاتب، ومن بعده المخرج، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة فى تمثيلية واحدة ينبغى أن يحاط بالكثير من الحذر والحيطة، والحرص على عدم تضاربها، وألا يتم إفساد التأثير الدرامى الإذاعى فى نهاية الأمر.

وكما ذكرت أيضًا هناك من الكتاب من يقتصد فى استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية)، حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة يعتمد فى أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا فى حالات بسيطة جدًا. وهناك أيضًا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى فى الانتقال من مسمع إلى مسمع آخر، وقد كان رائد هذا النوع فى مصر الإذاعى الكبير المرحوم محمد علوان. وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده.

والموسيقى تستخدم أيضاً لتعزيز الحوار وتأكيد معناه، ويجب فى

هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح..وهنا تصبح الموسيقى مصدراً لقلق المستمع، وانتفى دورها، وهو تأكيد المعنى.

كما يجب أن يدرك الكاتب الإذاعى أن أذن المستمع شديدة الحساسية، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع، ولذلك لابد من الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن يكتبه ويحدده فى التمثيلية.

وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد أن يكون لها ما يبررها، فمثلاً التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون،[1] لابد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان. وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلاً.

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى بالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق، وحتى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدى إلى الأثر المنشود منها، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود، بدلاً من استمرار سماعه للتمثيلية[2].

---

(١) انظر: د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥، إبريل ١٩٧٧، ص٣٨

(٢) المرجع نفسه، السابق .ص ٣٧.

ولذلك فمن الأمور الهامة جدًّا بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار، فلا بد أن يكون الحوار دائماً هو (السيد) الذى يبرز عن كل شىء، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميًّا.

وفى النهاية، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع، ولتحديد جو التمثيلية، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة والفصلة المنقوطة فى اللغة. فمثلاً صوت آلة وترية (كمان) مثلاً، عندما يستخدم وحده وبحدة يؤكد ذروة الموقف فى المسمع. أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر، وغالباً ما يتم ذلك الاستخدام فى الأعمال الكوميدية. أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصاً للعمل، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة. وذلك للنقل بين المسامع، مع تأكيد الحالة النفسية للشخصيات. وكذلك تستخدم الموسيقى لإعداد جو المسمع، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقى الربابة سندرك أن المكان (شعبيا) مثلاً، فى حين أن صوت موسيقى الجاز ندرك من سماعنا لها أن المكان (ملهى ليلى) مثلاً. ولذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصاً فى اختياره للموسيقى ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها فى تمثيليته.

ثانياً: المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية، وتلعب دوراً هامًّا فى عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع، فمن خلالهما يعطى الكاتب للمستمع وصفاً سمعيًّا تفصيليًّا للصورة من خلال خياله.

وهى نوعان: مؤثرات حية، وأخرى مؤثرات مصنوعة.

والمؤثرات الطبيعية الحية كأصوات: صهيل الخيل، خرير المياه، صياح الديكة، زئير الأسد، فحيح الأفعى، الرعد، البرق، والرياح، صوت إنسكاب الماء فى كوب مثلاً، أمواج البحر، حركة الأرجل فى أثناء السير، موتور سيارة، سارينة سيارة النجدة، أو المطافئ، دقات الساعة، أو صوت إشعال سيجارة... الخ.

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة فهى التى تنتج عن غير مصدرها. ولأنه من المعروف أن الميكرفون الإذاعى شديد الحساسية، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية، وأغلب المؤثرات الصوتية الطبينعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستوديو، وليس هذا المقام لشرح كيفية ذلك، ولكن حديثنا عن الهدف أو الغاية من المؤثر الصوتى.

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر.

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً، وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها، وصوت صفارة المصنع بداية ونهاية وردية عمل، ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير، يعطينا الإيحاء ببداية يوم جديد مثلاً.

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحى إلينا بأن – المكان هو الجامعة، ومزج صوت صفارة القطار، مع أصوات الباعة الجائلين، مع أصوات الحمالين، مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان، يوحى إلينا بأن الأحداث تدور فى محطة للسكك الحديدية. وصوت انسكاب الماء فى الكئوس مع صوت لاعبى القمار، مع صوت ضحكات الموجودين، تعطينا الإيحاء بأن المكان كازينو ليلى، وصالة للقمار مثلاً. وصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور فى جو مكتبى مثلاً. ونداء الباعة المختلط مع أصوات الناس يؤكد وقوع الأحداث فى سوق على سبيل المثال.

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون

المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث فى التمثيلية الإذاعية.

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسى للشخصيات، فصوت «نقيق الضفدع» مثلاً، قد يكون موحيًا بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية، وصوت «الغراب» هو الآخر غالبًا مايستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة، خائفة من حدوث مكروه. وصوت «البلبل» قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة، مبتسمة، سعيدة.... وهكذا.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى النقل من مسمع لآخر، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، أو لحظات الصمت، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى.

فاللانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية، ابتداءً من الصمت التام، حتى أبلغ المؤثرات، دلالة. فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق، مع بداية مسمع جديد، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية، وفى الوقت نفسه يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد.

وأيضاً فى حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه

المسمع، فوقع الأقدام أيضاً والذى يبدأ شديداً، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهى معها المسمع. أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التى تدور فيها الأحداث، فتتلاشى الأصوات من الحجرة، وينتهى المسمع. أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى فى الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع.

وعلى سبيل المثال، إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كى يذهب إلى عمله، ثم أغلق باب الشقة، فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع تحركها للانتقال من هذا المسمع إلى المسمع الذى يليه، إذا كان المسمع التالى فى مقر عمل الزوج مثلاً.

وحالات كثيرة جدًا، ولسنا هنا بصدد الحديث عنها كلها، لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المؤلف وحرفيته فى استخدام المؤثر المناسب للمسامع. ولكن يجب على المؤلف الإذاعى ومن بعده المخرج أن يعملا على إبراز الصوت الإنسانى، أى أن الحوار يجب ألا تطغى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقى، إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين، أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى.

٤ - فى التليفزيون

لقد تعرضت للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فقط فى الإذاعة، لأن الإذاعة وسيلة سمعية فقط، وتعتمد على إطلاق العنان لخيال المستمع كى يتخيل المنظر الذى يدور فيه المسمع فى التمثيلية.

وهذا الفصل حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون، ولا أريد أن أكرر كلاماً ذكرته من قبل، فوظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى السينما هى وظيفتهم نفسها فى التليفزيون، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين.

فمثلاً نجد القاهرة قد شاهدت فى يوليو ١٩٧٧ م فيلم «الزلزال». وقد تم استخدام أجهزة خاصة وضعت فى دار العرض من أجل إحداث صوت الزلزال الحقيقى، حتى يشعر المتفرج أنه فى منطقة الزلزال فعلاً. أى أنهم استخدموا أجهزة للمؤثرات الصوتية الحسية المجسمة، وقد تكلفت هذه الأجهزة مبالغ باهظة جداً.

ثم أذاع التليفزيون المصرى الفيلم نفسه «الزلزال» فى أواخر عام ١٩٨٣ م، ثم فى خلال أوائل عام ١٩٨٤ م، ولكن المشاهد التليفزيونى لم يحس بالزلزال، أو بالصوت الحقيقى للزلزال فى منزله.

لأن التليفزيون وسيلة جماهيرية، لا يمكن التحكم فى مشاهديه، فالسينما وضعت الأجهزة الخاصة بالمؤثرات الحسية فى دار العرض، أما التليفزيون فأين مكان أو دار عرضه؟ إنه أى مكان به جهاز تليفزيون، سواء كان منزلاً، أو مقهى، أو حديقة، أو نادياً من الأندية. ولا يمكن وضع هذه الأجهزة فى كل مكان به تليفزيون. إنه ضرب من ضروب المستحيل. ولذلك فاستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفزيون إلا فى التقدم العلمى، أى الإمكانيات الفنية، بالإضافة إلى الإمكانات المادية، ولا نعرف ماذا سيأتى به الغد بالنسبة للتقدم العلمى تجاه جهاز التليفزيون.

المهم، إنه على المؤلف التليفزيونى أن يحدد أماكن الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى السيناريو الذى يكتبه، بحيث يؤدى ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذى يكتبه، وكذلك من أجل الإثراء الدرامى.

وأيضاً بالنسبة لاستخدام الملابس والإكسسوارات، فلا يختلف استخدام التليفزيون لأى منهما عن الاستخدام فى السينما.

ولكن الاختلاف فى المناظر، فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما، ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيونى محدودة بالنسبة لتعدد المناظر فى تمثيليته فلابد أن يراعى السيناريست التليفزيونى ذلك، ويحاول بقدر الإمكان أن

يكتب من خلال إمكانات التليفزيون، لا من خلال خياله كمؤلف.

كذلك بالنسبة للمناظر الداخلية والخارجية، ففى السينما يتم تصوير المناظر الداخلية داخل الاستوديو، والحكاية نفسها فى التليفزيون.

أما المناظر الخارجية، ففى السينما يتم تصويرها خارج الاستوديو، أى يتم تصويرها فى أماكنها الفعلية، أما فى التلفزيون فيتم بناء هذه الديكورات الخارجية داخل الاستوديو أيضاً، إما عن طريق بنائها فى الاستوديو، وفى هذه الحالة تجىء المناظر أضعف منها بكثير فى السينما، لأنها تكون بعيدة عن الواقع، وتقليداً مشوهاً له، وإما عن طريق استخدام الخدع التليفزيونية، كالكروما مثلاً، وفيها يتم إحضار فيلم عن المكان الخارجى، أو يتم تصويره وحده بكاميرات الفيديو، ثم يتم تصوير المشهد داخل الاستوديو، وتركيب المنظر - الخارجى خلفية للتصوير الداخلى، عن طريق جهاز الكروما، حيث يتم دهان خلفية الممثلين وكذلك الأرضية التى يمثلون عليها باللون الأزرق، وبعد ضبط دقيق جداً، يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخليًّا فى الأستوديو ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجى فى الخلفية فيأتى المشهد وكأنه تم تصويره بالفعل فى مكان الأحداث الخارجية، فى الأهرام مثلا. ولكن فى هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتم فى المكان الطبيعى

للأحداث (الأهرام) حيث سيجد الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها خيال على الأرض، وكأنها معلقة فى السماء، حيث إن الخيال قد تم تفريغه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوع وليس طبيعيا.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية لأعمالهم فى الأماكن الحقيقية، مثل السينما تماماً، عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثم يتم نقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثلية عن طريق أجهزة التيليسين. أو تصويرها تليفزيونيًّا بوحدات الڤيديو الخارجية. وهى تكون أكثر صدقًا عن سابقتها. ويكون العمل تليفزيونيًّا مائة فى المائة فى هذه الحالة، عكس العمل الذى يتم فيه إقحام مشاهد صورت سينمائيًّا، فمن ناحية لا يمكن أن يكون تليفزيونيًّا مائة فى المائة، ومن ناحية أخرى فالمشاهد المصورة سينمائيًّا سيجد المُشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها تختلف عن باقى التمثيلية. فالعمل التليفزيونى لا بد أن يتم فيه استغلال كل الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانات وسيلة أخرى كالسينما مثلاً داخل العمل. وكثير من الأعمال التليفزيونية الدرامية التى أذاعها التليفزيون خلال الأعوام السابقة. بها مشاهد كثيرة صورت سينمائيًّا.

وهكذا نجد أن التليفزيون يختلف عن السينما بالنسبة للمنظر، أما وظيفة المنظر فواحدة فى الاثنين.

وغالباً مايقع الفنيون المسئولون بالتليفزيون فى أخطاء كثيرة عند اختيار الملابس أو المناظر المناسبة للعمل، وكذلك عند اختيار الإكسسوارات المناسبة. فنجد ملابس عصر ما مستعملة فى عصر آخر. وهذا كثيراً مانجده، بالذات فى الأعمال الدينية والتاريخية، وذلك لأن المسئولين فنيًّا لا يتحرون الدقة فى الاختيار. وهذا أيضاً قد نجده فى السينما والمسرح. ولكن فى السينما تكون نسبة الخطأ أقل، حيث إن إمكاناتهم أضخم بكثير جدًّا عن المسرح والتليفزيون من ناحية، وإن الفنيين المسئولين يحاولون تحرى الدقة أكثر من زملائهم فى التليفزيون من ناحية أخرى، ويكفى الأخطاء فى اختيار الملابس لمسلسلى «الكعبة المشرفة»، و «محمد رسول الله ﷺ» اللذان أذيعا فى التليفزيون المصرى خلال عام ١٩٨٢ م. وما وقع من أخطاء كذلك فيما أذيع من أعمال فى السنتين الأخيرتين.

فهرس

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٤٠٣٦
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٠٦٢-٠	ISBN

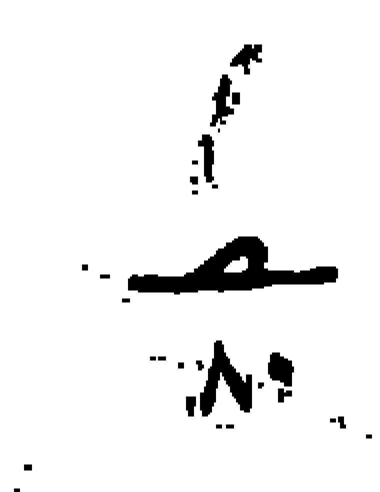
١ / ٨٧ / ٦٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرأ

بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوّن في مكتبتك موسوعةً متفرقة في فروع المعرفة المختلفة .

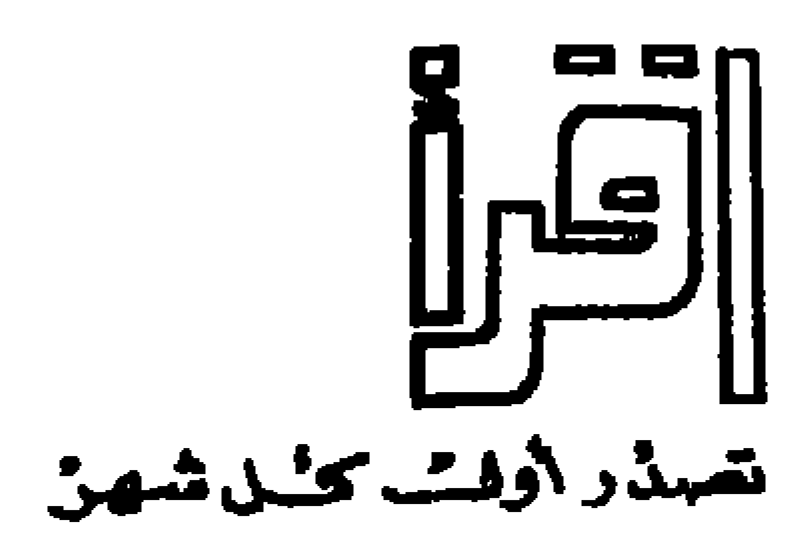
وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصر الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسّرنا لك ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .



اقرأ

د. حسني درويش عبد الحميد

القضاء حصن الحريات


اقرأ
تصدر أول كل شهر

دكتور حسنى درويش عبد الحميد

القضاء حصن الحريات



دار المعارف

« إن القضاء الإدارى - الذى يمثله مجلس الدولة - عنصر مكمل لأداء السلطات الأخرى ، وينظر إلى العلاقة بين هذه المؤسسات كلها من زاوية التعاون لتحقيق هدف إقامة مجتمع فاضل يلتزم فيه الحاكم والمحكوم بنص القانون والمساواة بين الجميع أمام القانون .. » .

من كلمة الرئيس حسنى مبارك
فى حفل إرساء حجر الأساس
للمبنى الجديد لمجلس الدولة .
١٧ / ٦ / ١٩٨٤

« .. لكل فرد الحق فى الحياة والحرية وسلامة شخصه .. وحرية التنقل ، واختيار محل إقامته داخل الدولة ، وأن يغادر أى بلاد بما فى ذلك بلده ، كما يحق العودة إليه .. والحق فى التفكير والدين وحرية الرأى والتعبير .. والاشتراك فى الجمعيات والجماعات السلمية » .

« من مبادئ الإعلان العالمى لحقوق الإنسان الذى أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٠ ديسمبر سنة ١٩٤٨ ، فى دورتها الثالثة التى عقدت بقصر شايو بباريس » .

تقديم

من الحقائق التى صارت مسلمة فى الدولة الحديثة ، الدور الكبير الذى يتعين عليها أن تباشره فى حياة الأفراد ، فلقد انقضى العهد الذى كانت تسود فيه النظريات الفردية ، والذى كانت تقتصر مهمة الدولة فيه على مهمة الحارس فى الخارج والداخل، وصار من المحتم على الدولة ، منذ قيام الثورة الصناعية وتعقد الحياة الاجتماعية ، وتنوع المشاكل والصعوبات وتوالى الاختراعات العلمية والفنية ؛ وانتشار النظريات الاشتراكية ، أن تباشر نشاطًا إيجابيًّا يتغلغل إلى أعماق حياة الأفراد من المهد إلى اللحد ، بل قبل أن يخرج الفرد إلى الحياة ، وهو لم يزل جنينًا فى الأحشاء ، لينال وتنال أمه الرعاية الواجبة ، وبعد أن يغادر الحياة لينال ورثته العون اللازم .

وأضحى من المقرر أن الدولة – أو بالأحرى السلطة التنفيذية فيها – لا تستطيع أن تؤدى الدور الحديث المنوط بها إلا إذا خولت السلطات التى تمكنها من أدائه .

فالسلطة الواسعة ضرورة لا محيص عنها ، ولا يمكن أن يقبل فى العقل أو المنطق أن تنكر السلطة على الدولة وأن تطالب بالرغم من ذلك بأداء الخدمات المفروضة عليها .

والسلطة التى تتسع تحمل فى طياتها أسباب الإغراء على الانحراف بها عن أهدافها المخصصة والخروج بها عن المجالات المحددة لها . وهنا تكمن الخطورة على حقوق الأفراد وحرياتهم ، فلا سبيل إلى دفع هذه الخطورة إلا بإيجاد الضمانات التى تكفل حماية حقوق الأفراد وحرياتهم .

وإنه على الرغم من اتساع نشاطات الدولة ، فإنه غدا من أسمى مهام الدولة فى العصر الحديث بث الطمأنينة فى نفوس المواطنين وتأمينهم على حقوقهم وحرياتهم .. وأنه لا سبيل لتحقيق تلك الغاية إلا بالاحتكام إلى سيادة القانون الذى يتعين أن يسرى على الحاكمين والمحكومين جميعًا دولة وأفرادًا على حد سواء ، لذلك حرص دستورنا الصادر فى ١١ سبتمبر عام ١٩٧١ على تأكيد سيادة القانون كأساس للحكم فى الدولة ، إيمانًا بأن سيادة القانون ليست ضمانا مطلوبًا لحرية الفرد فحسب ، لكنها الأساس الوحيد لمشروعية السلطة فى الدولة .

ومبدأ الشرعية أو سيادة القانون لن ينتج أثره إلا بقيام مبدأ آخر يكمله ويعتبر ضروريًا مثله ، لأن الإخلال به يهدر مبدأ المشروعية ، وهو الرقابة على مشروعية القرارات الإدارية ، لأن

هذه الرقابة القضائية هى المظهر العملى الفعال لحماية المشروعية ، فهى التى تكفل تقييد السلطات العامة بقواعد القانون ، كما تكفل رد هذه السلطات إلى حدود المشروعية إن هى تجاوزت تلك الحدود .

وقد مضى حين من الدهر كانت فيه أعمال الإدارة المخالفة للقانون بمنجاة من الإلغاء ووقف التنفيذ ، فإن مرد ذلك إلى أن مبدأ الشرعية لم يكن قد اكتمل له أخص عناصره ، وهو الخضوع لرقابة القضاء ، أما وقد اكتمل هذا العنصر تبعًا لنمو النظام القانونى تدريجيًا ، ونص فى قانون إنشاء مجلس الدولة على سلطة هذا المجلس فى إلغاء القرارات الإدارية المخالفة للقانون ، فلن يسوغ بعد ذلك أن تهدر تلك الرقابة بنصٍ فى القانون سواء شمل المنع دعوى الإلغاء ودعوى التعويض معًا أم اقتصر على دعوى الإلغاء فحسب ، وإلا كان هذا النص مخالفًا للدستور .

وقد حفل قضاء مجلس الدولة منذ إنشائه حتى الآن بصرح شامخ من الأحكام التى كان لها أبلغ الأثر فى صون الحريات ورد الحقوق وترشيد الإدارة إلى السبيل السوى والحفاظ على أمن المواطنين .

وقد أكدت الأحكام التى صدرت خلال الفترة الأخيرة أن مجلس الدولة هو الملجأ والملاذ الحامى للحقوق والحريات .

ومن الأهمية بمكان ، فى نهاية الأمر ، أن نتساءل عن مفهوم الحرية فى الفكر السياسى المعاصر ، وعن مذاهب القضاء فى حماية

تلك الحريات ، وأخيرًا أهم المبادئ التى أرساها القضاء واستقرت فى تطبيقاته المختلفة .

وسنجيب عن تلك التساؤلات فى صفحات الكتاب التالية .

ونسأل الله التوفيق والسداد .

المؤلف

دكتور حسنى درويش عبد الحميد

الفصل الأول

فى الحقوق والحريات العامة

المبحث الأول
التأصيل التاريخى للحريات العامة

إن دراسة الحريات العامة من الناحية التاريخية ، ضرورة لا غنى عنها ، للوقوف على كنهها ومراحل تطورها ، وصولاً إلى صورتها الحالية .

فالمجتمعات البشرية هى حلقة متصلة مستمرة ، متغيرة ، والتاريخ البشرى يتكون من تفاعل الاستمرار والتغيير ، وهذا أمر بديهى . ومن هنا تكمن أهمية دراسة الحريات العامة من الوجهة التاريخية ، لذلك ينبغى أن نلقى الضوء حول مفهوم الحريات العامة فى الإمبراطوريات القديمة ثم فى العصور الوسطى ثم فى الفكر المعاصر .

١ - الإمبراطوريات القديمة :

كانت المدنيات القديمة تضيق من نطاق تجمعها السياسى ، بمعنى أنها كانت تقسم السكان إلى فئات مختلفة تتفاوت حرياتهم طبقًا للطبقة التى ينتمون إليها ، فكانت هناك فئة الأحرار - وهم

وحدهم الذين يدخلون المجتمع السياسى ويعترف لهم بجميع الحقوق المدنية والسياسية ، وفئة الأجانب - وكانت لهم حقوقهم المدنية وإن لم يكن لهم حقوق سياسية، وفئة العبيد - وهؤلاء لم تكن لهم أى حقوق مدنية أو سياسية .

وقد كانت فى الإمبراطوريات القديمة ومع وجود الطبقات فوارق شاسعة من أفراد الشعب وظهرت طبقات مسيطرة من رجال الدين والعسكريين . وكانت فكرة الأفراد عن الحرية فى ذلك الوقت مقصورة على عدم خضوعهم لسيادة شعوب أخرى من جنس أو ديانة مغايرة لجنسهم أو ديانتهم[1] .

ومن الظواهر الأساسية فى إمبراطوريات الشرق القديمة ظاهرة السلطان الكلى للدولة ، فقد كانت متسلطة ، بمعنى أنها كانت تتدخل فى كل ما يخص الفرد وينتظم أخص خصوصيات الأفراد الذين لم تكن لهم أية حرية ويخضعون لتنظيم الدولة الشامل والمطلق فى شئون حياتهم . ومن أمثلة ذلك : قانون البراهما فى الهند الذى كان ينظم سلوك الأفراد حتى فى حياتهم اليومية ويحدد لهم كيفية تنظيف الأسنان وشعائر دفن الموتى والشريعة المرسومة التى كانت تحدد كيفية حلاقة الذقن وتصفيف الشعر إلى غير ذلك[2] .

وقد كانت هذه القوانين تقسم الأفراد إلى طبقات وصورت أن

---

(١) و (٢) ثروت بدوى ، أصول الفكر السياسى ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ ، ص ٣١ .

هذا النظام الطبقى مفروض من الآلهة ، وبناء على هذا التقسيم الطبقى كانت تفاوت الحريات المدنية والسياسية والثراء والمركز الاجتماعى من طبقة لأخرى ، ثم جاءت الديانة البوذية التى خففت من حدة نظام الطبقات والفوارق بين أفرادها ونادت بالمساواة فى الحقوق والواجبات بين جميع الأفراد .

والصين كانت على عكس الهند ، حيث كان المفكرون فيها ينادون بتوزيع الثروة والعناية بالإنتاج وإقامة عدالة اجتماعية ويعتبرونه حقا من حقوق الأفراد قبل السلطة .

أما فى الإمبراطوريات اليونانية القديمة فإن الفكر السياسى يجد منبعه فى بلاد الإغريق ، وقد كانت بلاد اليونان مقسمة إلى مدن أهمها مقاطعة أثينا وأسبرطة ، وقد كانت هذه المدن صغيرة لشعب لايتجاوز تعداده ٣٠٠,٠٠٠ أو ٤٠٠,٠٠٠ نسمة ، وقد كان السكان مقسمين إلى ثلاث طبقات أيضًا هى : الأرقاء : ولم تكن لهم حقوق على وجه الإطلاق ، والأجانب : وهم وإن كانوا أحرارًا إن لم تكن لهم حرية سياسية فى المدن اليونانية ، مواطنون : وهم أصحاب الحقوق والذين يتمتعون بالحرية المدنية والسياسية .

والحرية عند الإغريق كانت تعنى الحرية فى إبداء الرأى والمشاركة فى الشئون العامة حسب قدرة وكفاءة الشخص وإيجاد توازن بين الحاكم وحقوق الأفراد ، ومن هذا يتبين أن إمبراطوريات الشرق كانت تقترب من الإمبراطوريات اليونانية بل إن بعض

المدن الإغريقية فيها النظام التسلطى للدولة فكان بعضها مثلاً يلزم الرجال بالزواج فى سن معينة والبعض الآخر كان يجعل العمل إجبارياً ، بل منها من كان يحدد كمية الملابس التى تحملها المرأة عند السفر ، أو تفرض على الرجال حلق الشارب أو منع حلاقة الذقن .

أما عند الرومان فيمكن معرفة الحريات العامة عن طريق علمائهم الذين كانوا ينادون بوجود قانون طبيعى مصدره العقل يعلو على قوانين البشر وهو عام بالنسبة للجميع ، ولذا يلزم إقامة العدالة والمساواة بين الأفراد وإزالة الفوارق التى قد تستند إلى الجنس أو اللغة أو الدين أو الثروة .

٢ - الحريات العامة فى العصور الوسطى :

تتميز العصور الوسطى بظهور المسيحية والإسلام .

فالمسيحية تميزت عند بدء ظهورها بظاهرتين :

(ا) النزاع بين الكنيسة والإمبراطور .

(ب) ظهور نظام الإقطاع .

وبسبب هاتين الظاهرتين أصبح كأنه لا يوجد فى العالم إلا رجلان هما الإمبراطور والبابا ، ولم يكن هناك حريات حيث أصبح الشعب وقوداً للنزاع بين الإمبراطور والبابا ، كما أن الإقطاع جعل الفرد أسير الإقطاع ، وليس للأفراد حقوق قبل الحاكم

الإقطاعى ، بل كان أجيرًا فى المقاطعة .

ومن هذا يتبين أن المسيحية قد فصلت بين الدين والدولة .

أما الإسلام ، فلئن كانت المسيحية قد فصلت بين الدين والدولة فإن الإسلام قد جمع بينهما ، فهو قد جمع بين الشئون المادية والروحية .

فقد أعطى الإسلام للحرية مفهومًا مغايرًا للمفاهيم التى كانت سائدة فى الأزمنة السابقة عليه . فاعترف بحقوق الإنسان وحرياته الأساسية ، وكان ذلك فى وقت لم يكن للإنسان فيه حق أو حرية تجاه السلطة ، ذلك لأن مبدأ الحرية وثيق الارتباط بالعقيدة نفسها ، ويستمد مكانته من مكانة الإنسان وتكريم الله له : (ولقد كرمنا بنى آدم) - سورة الإسراء آية ٧٠ .

ولم يكتف الإسلام بالعمل على التحرر من العبودية لغير الله وحفظ حرية الناس والمنع من عدوان الناس على بعضهم البعض ، وإنما العمل على تحقيق العدالة الاجتماعية : (الذين إن مكناهم فى الأرض أقاموا الصلاة وآتوا الزكاة وأمروا بالمعروف ونهوا عن المنكر) - سوة الحج آية ٤١ . (كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر) - سورة آل عمران آية ١١٠ .

كما اعترف الإسلام للفرد بحق التملك وإن لم يجعله حقًا معلقًا وإنما قيده بما يجعل صاحبه أشبه بالوكيل عن الجماعة ، ومن ذلك

قوله تعالى : (وآتوهم من مال الله الذى آتاكم) - النور آية ٣٣ .
والإسلام أيضًا وإن كان أقر حق الملكية الفردية ، فقد أقر أيضًا ملكية الجماعة[١] .

وبالنسبة لحرية العقيدة ، فقد جاء فى كتابه الكريم : (ولو شاء ربك لآمن من فى الأرض كلهم جميعًا أفأنت تُكره الناس حتى يكونوا مؤمنين) - يونس الآية ٩٩ .

ومن مظاهر حرية الدين والعقيدة فى الإسلام أنه كان يترك لغير المسلمين تنظيم أحوالهم الشخصية فى الزواج والطلاق ولم يتدخل فيها .

والإسلام لم يقف فقط عند الحريات السابقة ، بل اعترف بالحريات جميعها ، فالحرية الشخصية مكفولة ، وكذلك حرية المسكن ، وذلك فى قوله تعالى : (يٰأيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتًا غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها) - النور آية ٢٧ .
وعلى العموم فالإسلام لم يترك شيئًا يحقق العدالة إلا جاء به ، وكان ومازال هدفه كرامة الإنسان وحريته والعدل بين الناس .

وهذه عجالة بسيطة عن موقف الإسلام من الحريات ، حيث لايتسع المقام هنا لشرح ما أخذ به الإسلام بالتفصيل .

---

(١) حامد سلطان ، احكام القانون الدولى فى الشريعة الإسلامية ، دار النهضة العربية ١٩٧١ ، ص ٣٥ .

الحرية العامة فى الفكر المعاصر :

تميز الفكر المعاصر بظهور الديمقراطية التقليدية ، وهذه الديمقراطية تقوم أساسًا على مبدأين هامين :

الأول : السيادة للشعب كله والحرية والمساواة للمواطنين ، وخضوع جميع السلطات العامة لإرادة الشعب واحترام الحريات العامة والحقوق الفردية[1] .

الثانى : الحرية فى المجال الاقتصادى : وهى حرية التملك والعمل والتجارة وقصر وظائف الدولة على حماية البلاد وحفظ الأمن وإقامة العدالة .

وقد اعتمدت الديمقراطية فى أول الأمر على نظرية القانون الطبيعى كسلاح لمقاومة الطغيان وتحقيق المبادئ التى نادت بها ، فهى اعتبرت أن هناك قانونًا أبقى وأسمى يحتوى على مبادئ عامة عادلة تقود أناسًا فى حياتهم الاجتماعية نحو الكمال ، غير أنها خالفت النظرية القديمة فى القانون الطبيعى بتجريدها من أسسه الدينية وصبغته الذهنية . ولقد كانت أعقد المشاكل التى واجهت المذهب الديمقراطى هى مشكلة التوفيق بين الفرد والدولة أى بين

---

(١) طعيمة الجرف ، نظرية الدولة والأسس العامة للتنظيم السياسى ، طبعة ١٩٦٤ ، ص ٥١٧ .

الفرد والقانون وانتهوا إلى إمكان إجراء هذا التوفيق على الأسس الآتية[1] :

١ - الإيمان بنظام طبيعى يضم الفرد والدولة .

٢ - هناك نطاق للحقوق التي يمتلكها الأفراد بوصفهم آدميين ، وتوجد الدولة للمحافظة عليها ، وهذه الحقوق موافقة للطبيعة البشرية ولا يجوز للدولة المساس بها أو انتهاكها .

٣ - ظهور قيام السلطة لحماية نظام الجماعة .

ثم جاءت بعد ذلك نظرية العقد الاجتماعى التى نادى بها جان جاك روسو لتأكيد حرية الفرد بعد أن عجزت نظرية القانون الطبيعي عن الحد من طغيان الحكام ، وقد انتهى روسو إلى المبادئ الآتية[2] :

١ - أن الشعب وحده هو مصدر السلطات السياسية فى الدولة .

٢ - أن الدولة هى إرادة الأفراد وهى ذات أساس تعاقدى .

٣ - أن السيادة للشعب وحده ولا يمكن أن تكون حقاً شخصياً للحكام ، وإنما الحكام يمارسون مظهر السيادة بمقتضى العقد الاجتماعي .

وبعكس الديمقراطيين يذهب الماركسيون إلى أن الجماعة هى

---

(١) محمد عصفور ، الحرية فى الفكرين الديمقراطى والاشتراكى ، طبعة ٦١ ، ص ٩ .

(٢) فؤاد العطار ، النظم السياسية ، طبعة ١٩٦١ ، دار النهضة العربية ، ص ١٣٦ .

الأساس وأن الفرد هو المكون للجماعة ولذلك فإن سعادة الجماعة أولا وأن سعادة الفرد لا تتعارض مع سعادة الجماعة ، وهذا المذهب لا ينادى فقط بمنع الفرد من تجاوز حقوقه بل تكليفه بواجبات تحقق خير الجماعة ، وأساس مذهب الماركسيين هو مصادرة حق الملكية والاستيلاء على وسائل الإنتاج تحقيقًا للتطور الاقتصادى لتحقيق رفاهية الجماعة .

هذه خلاصة التطور التاريخى للحريات العامة والنظريات التى شيدت فى ظلها ، على مر عصور التاريخ ، يبين منها الأهمية الخاصة لتلك الحريات فى كل الأوقات والأزمان .

المبحث الثانى
الحرية فى النظم السياسية المعاصرة

تعد الحرية من القيم القليلة التى كان لها عظيم الأثر وكبير المنزلة فى أفئدة البشر على مر القرون . ومع ذلك لم يتفق الفقهاء بل لم يصلوا إلى تعريف محدد لها .

وهو ما يشير إلى أن الحديث عن الحرية ذاتها لم ولن يتوقف مادامت الحياة مستمرة ، ولقد قطع الفكر شوطًا بعيدًا فى محاولات تعريفها وتعميق مفهومها ، وضمان ممارستها .

ومع ذلك فإن المشكلات التى تتصل بمعنى الحرية وممارستها لن تنتهى مادامت هناك سلطة لها قوة ، وفى مكنتها تقييد الحرية .

وزاد هذا الأمر أهمية مع وقوع الكثير من الأخطاء فى ضمانات الحرية ، مما أدى إلى إهدارها مع ضماناتها ، وتعالت صرخات المصلحين والمدافعين عن الحرية وحقوق الإنسان دون جدوى .

ذلك أن الحرية لا تثرى إلا بمزيد من الحرية من أجل تحقيق ممارسة حرة ومسئولة حتى تمارس سلطة الضبط واجبها فى سبيل المجتمع دون تهديد أو تعصب . خاصة مع اهتمام الدساتير بموضوع

تقرير ضمانات الحماية للحريات أو الحقوق العامة والفردية ، ومع انعقاد الإجماع على أنه لا قائمة لنظام قانونى صحيح وكامل دون أن تتحقق فيه هذه الحماية .

بل لقد أثبتت التجارب الناتجة عن دراسة العلاقة بين الفرد والدولة وتعقبها فى مختلف الاتجاهات أن هذه الحرية لم تكفل لها الحماية أو يتحقق لها الضمان فى العديد من البقاع بسبب يرجع إلى أن المشرع قد لايحترم هذه الحقوق والحريات وبالتالى لا يتمكن القاضى محكوماً بهذه التشريعات أحياناً من ضمان الاحترام الواجب لها .

المطلب الأول
التعريف بالحرية

من الملاحظ للوهلة الأولى أن الفقه لم يضع تعريفا محددًا لها ، بل اختلفت التعريفات وفقًا للزاوية التى ينظر بها إلى الحرية ، والغاية المبتغاة من الوصول إلى تعريف لها ، وهل هو لمجرد الإحاطة بها أم لحمايتها أو تأصيل فقهى لنظريتها .

فالحرية فى نظر البعض[1] مجموعة الحقوق المعترف بها والتى اعتبرت أساسية فى مستوى حضارى معين ، ويوجب بالتالى أن تتمتع بوضعها هذا بحماية قانونية خاصة تكفلها الدولة لها وتضمنها بعدم التعرض لها وبيان وسائل حمايتها .

وأوضح البعض أن الحرية ضرورية وأساسية مهما كانت المسميات التى أطلقت عليها ، فسواء سميت حقوقًا أو مكنات أو سلطات أو حريات فهى فى مضمونها أحد العناصر الأساسية اللازمة للفرد باعتباره كائنًا فى المجتمع ، ليس فقط بل إنها توصف

---

(١) Horhion (h) : Droit constitutionnel et les institutions politiques ed, 1972 p 170.

أنها جزء في حياة الإنسان بها ومن أجلها يحيا .

والحرية كما عرفها إعلان حقوق الإنسان الصادر في بداية الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ هي حق الفرد في أن يفعل ما لا يضر بالآخرين ، وإن الحدود المفروضة على هذه الحرية لا يجوز فرضها إلا بقانون .

فالحرية لا يمكن تصور قيامها مطلقة دون حدود وقيود وتفرض مع مكنة الدولة فهي دومًا على العكس كانت تمثل قيودًا على سلطات الدولة في التصرف في مواجهتها .

فتبلورت الحرية على هذه الصورة لتقوم في جوانبها العديد من الحقوق ، وحق الممارسة وفي مقدمتها الحرية الشخصية ، حرية الملكية وحرية الرأي والعقيدة والاجتماع إلى جانب سائر الحريات التي أطلق عليها الحريات السياسية ، وهي تلك التي تخول الفرد المشاركة في إدارة شئون الحكم عن طريق حق الانتخاب والتصويت والاستفتاء والترشيح وهي حقوق لا تقر للأجانب ، وإنما تقتصر على المواطنين وحدهم ، خلافًا لسائر الحقوق والحريات المدنية والتي تسري في مجالها على كل من المواطنين والأجانب[1] .

ومن وجهة نظرنا ، الحرية هي مراكز قانونية للأفراد تمكنهم من مطالبة السلطة بالامتناع عن القيام بعمل ما في بعض المجالات ،

---

(١) فؤاد العطار ، النظم السياسية ، طبعة ١٩٦١ ، ص ١١٤ ، وثروت بدوي ، النظم السياسية طبعة ١٩٧٢ ، ص ٤٠١ .

أى أنه التزام السلطة بغل يدها عن التعرض للنشاط الفردى فى بعض نواحيه المادية .

وهذه القيود لا تنشأ من فراغ ، بل فى نطاق من المصالح العامة ويتوقف مداها على التشريع المنظم للحرية والذى يورد قيودًا على سلوك الفرد المعتبر جزءًا من السلوك الاجتماعى .

فالحرية دومًا مرهونة بالقانون والنشاط الإنسانى ، وهذا النشاط لا يرقى إلى مرتبة الحرية ، إلا إذا توافر له التنظيم التشريعى المعطى له حرية الممارسة ، ولا يعنى التنظيم تعارض الحرية مع ممارستها . فالفرد لا يمكنه ممارسة حرية غير منظمة بما يمتنع عليه معه الاعتداء على حريات الآخرين وبالمثل يمنع الآخرين أفرادًا كانوا أم سلطة من التعرض له فى ممارسته حريته[1] .

---

(١) Bernard (p): la notion de libertés publiques en droit francais ed 1962 p 60.

المطلب الثانى
التقسيم الفقهى للحرية

تقسم الحريات إلى العديد من الأقسام وربط هذا التقسيم بالنظر إلى الحقوق التقليدية من خلال نظره إلى واقع إعلانات الحقوق ومدى إيمان الدساتير بها .

واتجه الفقه[1] إلى التمييز بين ما سمى بالحريات ذات المضمون الاقتصادى وتلك المعروفة بالحريات الفردية وذلك بالنظر إلى أن الحريات الاقتصادية لا تخضع فى تطورها لنفس المؤثرات التى تمكن من بلورة الحقوق والحريات وممارستها ، وما ترتب عليه من ظهور العديد من المشكلات الدستورية والقانون بينها . وما نتج عنه من ظهور أنواع جديدة من الحقوق هى الحقوق الاقتصادية والحقوق الاجتماعية إلى جانب الحقوق والحريات الفردية .

ويتجه الفقه إلى تقسيم الحريات إلى :

١ – الحريات الفردية ..

---

(١) سليمان الطماوى ، مبادئ القانون الدستورى المصرى والاتحادى ، طبعة ١٩٥٨ ، ص ٢٨ .

٢ – الحريات الاقتصادية .

ويطلق على الأولى : الحريات الأساسية لاتصالها بالحقوق الشخصية ومساسها بالحريات المتصلة بشخص الإنسان وذاته ، وهى حريات تعنى الدساتير بالنص عليها وتضمينها .

فهى تتصل بحياة الإنسان من ناحيتين :

الأولى : المادية ، وهى الحرية الشخصية – حرية أو حق التملك .

الثانية : تتصل بمصالح الأفراد المعنوية وتلصق بهم أيضًا ، كحرية العقيدة والرأى والاجتماع وتكوين الجمعيات والتعليم والصحافة وحق التظلم وتقديم الشكوى[1] .

ويضيف إليها آخرون الحريات السياسية باعتبارها إحدى الحريات الأساسية التى كادت سبيلا للوصول إلى تقرير الحقوق والحريات الأخرى . والحقوق السياسية تشتمل على الحق فى الانتخاب ، والترشيح ، وكذا حق إبداء الرأى فى الاستفتاء ونضيف أن هذه الحريات السياسية هى أسبق الحريات التى من خلالها يمكن التحكم فى توجيه دفة الحكم وأمور الدولة وحماية سائر الحقوق والحريات الأخرى.

---

(١) عثمان خليل عثمان ، الاتجاهات الدستورية الحديثة طبعة ١٩٥٦ ، ص ١١١ .
عبد الحكيم حسن العتيلى ، الحريات العامة فى الفكر والنظام الإسلامى ، طبعة ١٩٧٤ ، ص ٨١ .

ويتجه فريق آخر إلى تقسيمها تقسيمًا ثلاثيًّا يشتمل على :

أولا : الحريات الشخصية .

وتشمل خمسة أنواع من الحريات .

(ا) حق التنقل .

(ب) حق الأمن .

(حـ) حرية المسكن .

(د) سرية المراسلات .

(هـ) احترام السلامة العقلية والذهنية للإنسان .

ثانيًا : الحريات الفكرية أو الذهنية .

وتشمل حرية الرأى ، وحرية العقيدة الدينية ، وحرية الصحافة والمسرح والسينما ، وحرية الاجتماع ، وحرية تكوين الجمعيات .

ثالثا : الحريات الاقتصادية .

وتشتمل على حرية الملكية - وحرية التجارة .

ومهما يكن من أمر تقسيمات الحريات وتعددها مع التباين فى المعنى : إلا أنها تتجه دومًا إلى التقارب فى المضمون .

وفى رأينا أن تقسيم الحريات ما هو إلا إدراج صور متعددة لحرية واحدة تحت تعريفات أساسية تحوى فى مضمونها تلك الحريات التى تتصل بذات المسمى ، بمعنى أن الحريات كلها محددة ويكاد يجمع الفقه وإحكام الدساتير والقوانين عليها ، بعد هذا التاريخ الطويل لتحديد الحريات وأسانيدها ومدى شرعيتها

وضماناتها وعلى شمولها جميعًا تحت أبواب وتعريفات مختلفة .

ولذلك فإننا نتجه إلى تأييد تقسيم الحريات إلى أربعة أقسام أساسية يضم كل قسم منها المسميات المحددة للحريات التى يحققها ويتطلب وجوده وجودها وممارستها بما لها من ضمانات .

وعليه تنقسم هذه الحريات إلى أربعة أقسام هى :

١ - الحرية الشخصية .

٢ - الحريات الاجتماعية .

٣ - الحريات الاقتصادية .

٤ - الحريات السياسية .

وذلك على التفصيل الآتى :

الفرع الأول
الحرية الشخصية

وهى - الحريات الأساسية أو الحريات الفردية - باعتبارها أسمى الحقوق التى تكفلها الدساتير وإعلانات الحقوق للمواطنين ، وإليها دومًا يسعى المواطنون سلمًا أو اتصالاً .

ونظرًا لما لها من أهمية سامية فى كيان الفرد وبناء المجتمع ، نجد أن الدساتير تكفل لها من الضمانات والمكنات ما يكفل لها أمن

الممارسة ويوفر الطمأنينة للقائمين عليها ومما يجعلها تأتى فى مقدمة الحريات ، باعتبارها لازمة لإمكانية التمتع بغيرها من الحريات وتعد فى الغالب الأعم شرطًا من شروط وجود سائر الحريات الفردية أو السياسية .

وترتب على انتشار المذاهب الاقتصادية الحديثة وأخذ العديد من الدول بها إلى تغيير عميق فى طبيعة مفهوم الحرية بناء على ما حدث من تغيير جذرى فى مركز الفرد من السلطة وحقوقه قبلها وقيام مدلولات جديدة لحريات الأفراد العامة ، بل لقد أشار البعض إلى أن الحرية قامت دومًا مرتبطة بفكرة المساواة وتدور معها ولا تنفصل إحداهما عن الأخرى فى أية ناحية من نواحيها حتى فى تعريفها ويشير إلى أن تعريف الحرية قديمًا كان مشتقًا من المساواة ، ويعد الفرد حرًا إذا كان تصرف الدولة إزاءه لم يكن سوى مجرد تنفيذ أو تطبيق لقاعدة عامة وضعت لجميع الأفراد على السواء ، أى دون تمييز بينهم . وبلغ فى تقدير المساواة إلى أنه فى الديمقراطية اليونانية القديمة وصل الأمر إلى أنهم كانوا - بصدد اختيار أعضاء المجالس والكثير من الوظائف يلجئون إلى القرعة تحقيقًا للمساواة والحرية فى الاختيار .

وحديثًا ارتبطت الحرية بالديمقراطية والتى تعنى المساواة فى استخدام الحقوق وممارسة الحريات . فإذا لم يكن ثمة مساواة بين

الأفراد فى التمتع بالحرية فإنه لا يصح الادعاء بأنه ثمة حرية [1] .

وهذه الحريات الشخصية بمحتواها الفقهى تعد أقدس الحريات وأهمها باعتبارها تمثل فى الواقع ، مركز الدائرة بالنسبة إلى جميع الحريات الأخرى .

وتتنوع هذه الحريات الشخصية إلى عدة فروع منها :

أولا : حرية العقيدة أو الحرية الدينية[2] :

وهى من الحريات الشخصية التى تتصل بالحالة المعنوية للفرد والتى لا يجبر الإنسان على الإفصاح عنها من خلال مكنون نفسه وما يجيش بها من خلجات قد لا يحب إظهارها أو يأنف من ذلك. وهذه الحرية المعنوية لا تقف عند حد حرية الاعتقاد والإيمان المطلق لما يراه الشخص متفقًا وعقيدته بل يتصل بحرية الرأى والاجتماع والصحافة وتكوين الجمعيات وهى كلها ميادين لحرية الإيمان والاعتقاد والتعبير دينيًا وفكريًا وفلسفيًا .

وحرية العقيدة هى أهمها وأجلها لاتصالها بالعلاقة بين الفرد وخالقه ، وما يؤمن به أو يعتقد فيه ، وهى صلة روحية تدخل فى نطاق الضمير والسرية ، وهى بلا شك خارج نطاق الرقابة

---

(١) Bernard (p): la notion de l'ordre publique en droit administratif Francais, ed 1962 p 447.

(٢) ثروت بدوى ، النظم السياسية المرجع السابق ، ص ٤٢ .

أو التقييد ، ويبدو أثر التنظيم فى نطاق ممارسة شعائر عقيدة الفرد وما يؤمن به وهى مجال المظهر الخارج للتعبير ..

وهى أيضًا مجال الدعاية للعقيدة ونشر أفكارها ووفق هذا النطاق تتصل حرية العقيدة بحرية الرأى وحرية الاجتماع وحرية النشر - الصحافة - تخضع للقيود فى نطاق الصالح العام والآداب العامة من أجل الحفاظ على النظام العام والوحدة بين أبناء القطر الواحد .

وتمثل ممارسة الشعائر الدينية الجانب الإيجابى للإيمان الفردى وهو الجانب السلبى لحرية العقيدة ، وتمثل عبئًا نفسيًا رهيبًا للفرد الذى لا يتمكن من التعبير عن عقيدته وهذا التعبير هو الممثل للمجال الحقيقى والخصب للتدخل الضابط ، ولطالما عصفت بها الأيام والسياسات فى مختلف الدول ، ولطالما تعرض الأفراد للفرد والجور من جانب الدولة والسلطة على مر التاريخ ، وكانت ومازالت محل اعتداء يزيد فى قوته ويتكرر على حق الكلام والنشر الدينى باعتبارها إحدى الصور المتصلة بحرية الفكر .

ثانيًا : حرية التنقل[1] :

وهى حرية الإنسان فى الانتقال من مكان إلى آخر وأيًا كانت

Robert (j) : la violation des libertés indviduelles et le problème (١) des responsabilités ed, 1956 p23.

الوسيلة المستخدمة فى هذا الانتقال . كما تشمل حريته فى العودة إلى المكان الذى غادره وقتما شاء ، وتحتوى أيضًا على حق الفرد فى الهجرة من الوطن ومغادرته إلى أى وطن آخر .

والأصل فى حرية الانتقال هو الإطلاق ، وقد استمرت بوضعها هذا ردحًا طويلًا من الزمن حتى بدأت تظهر المشاكل المترتبة على فتح الحدود بين البلاد بلا رابط أو ضابط ، وباتت تتطلب أمر تنظيمها وتدخل الدول وتنسيق علاقات الانتقال بينها وضوابطه ، محلا للاتفاقات والتنظيم عن طريق تأشيرات التصريح بالدخول أو المغادرة ووثائق السفر التى تضع أحكام هذه الاتفاقيات موضع التنفيذ .

وهذه الحرية وتنظيمها يشمل الكافة دون استثناء ، وذلك فى نطاق عدم التعارض أو الحجر عليها تحت ستار التنظيم أو منع دخول فئات معينة إلى الوطن ، أو خروج آخرين دون انتهاج مبدأ المساواة فى حالة عدم وجود المانع القانونى لهذا التمييز .

ثالثًا : حرية المسكن :

ويقصد بالمسكن هنا ، المكان الذى يمتنع على السلطة العامة أن تدخله إلا فى الأحوال وبالشروط التى نص عليها القانون وهى ليست الرابطة القانونية بين الشخص ومكان معين وهو محل الإقامة ، بل المقصود بها المنزل الذى يقيم فيه ويشغله بانتظام ، وفى

وقت معين من أجل سكناه وعائلته أو بنفسه .

ويقوم على حرية الفرد فى أن يقيم فى المسكن الذى يملكه أو يستأجره لإقامته ووفق اختياره مع إمكانية انتقاله منه إلى مسكن آخر ، وتكفل له حقوقه فيه بألا يقتحم عليه أو يفتش هذا المسكن فى غير الأحوال التى نظمها القانون وبأمر قضائى مسبب .

رابعًا : سرية المراسلات :

وهى تتضمن حرية الفرد فى أن يعبر عن مكنون نفسه ، وسرد أسراره وعرض مشاكله ، لمن شاء فى رسائله ، ولا يجوز أن تنتهك سريتها إذ أن ذلك الانتهاك لا يعدو أن يكون خرقًا لحق ملكية الفرد لرسائله ، بالإضافة إلى أنه يعد انتهاكًا لحرية الإنسان فى التعبير عن مكنونه .

وهذه الحرية كسائر الحريات لا تخرج عن نطاق التنظيم للصالح العام ، خاصة بالنسبة للرسائل المصدرة حماية لأمن الدولة ولنظامها من العناصر المشكوك فيها .

كما يتصل بهذه الحرية تنظيم الاتصالات التليفونية ووسائل الاستماع وأجهزة الإرسال اللاسلكى ولا يعد ذلك قيدًا عليها بل تنظيمًا لاستخدامها مادام الفرد حرًّا فى استخدامها على الوجه المكفول لها . ولا تتدخل فيها الجهات الإدارية إلا من خلال الإجراءات القانونية المنظمة لعمليات الرقابة والتصنت والتى يجب

أن تكون دومًا قائمة على أسسها من الصحة والجدّى من الأسباب وألا يتحول التنظيم إلى مصدر إزعاج وتدخل فى حريات المواطنين دون ضابط أو رقيب .

خامسًا : حرية الرأى :

وتعد حرية الرأى من أهم الحريات وأعظمها لاتصالها بالتعبير عن الأفكار الإنسانية وأداة النقل المساعد وتبادل الخلجات وهى التى تجعل الإنسان حرًّا فى تكوين رأيه الخاص فيما يعرض له من وقائع وأحداث ، كما وأنها تعطى له المجال الرحب لأن يعبر عن رأيه وأن يعلق على آراء الآخرين فيما يرونه من أحداث جارية ويكفل له أيضًا حق نقل هذا الرأى للآخرين ونشره عليهم بوسائل التعبير المختلفة .

ونجد أن كافة الدساتير تنص فى مضمونها على هذه الحرية ، وتشير إلى تأكيد عدم جواز الحجر عليها ، أو منع الأفراد من إظهار أفكارهم ومعتقداتهم أو منعهم من الكتابة ، أو طبع أو نشر هذه الآراء ، مع عدم إخضاع هذه المحررات قبل نشرها لأية رقابة ولا يسأل شخص عما كتبه أو نشره إلا فى الأحوال المنصوص عليها فى القوانين وهى كلها بالتالى تتناول استقلال الفكر الإنسانى عن كل تدخل من جانب السلطة وبأى صورة كانت ، حيث تتوافر أهلية الفرد فى التفكير والاعتقاد كيفما شاء ، والتعبير عن هذه

الأفكار وتلك المعتقدات ، ولا يخرجها ذلك عن التنظيم والتضمين المستهدف للصالح العام .

سادسًا : حرية الاجتماع :

وحرية الاجتماع هى أكثر ما يواجه الحريات من التنظيم والتقيد منها لما قد يحدث من جراء تجمع العديد من البشر مختلفى الفكر والمزاج والمعتقدات فى مكان واحد ، خاصة فى الاجتماعات العامة والتى تختلف شروطها عن تلك المتطلب توافرها لعقد الاجتماعات الخاصة ، ويختلف كلاهما عن التجمهر وهو الاجتماع غير المنظم المعاقب عليه .

وتتصل حرية الاجتماع بحرية الرأى ، ولذا نجد دومًا أن الدساتير التى تكفل حرية الرأى تكفل بالتبعية لها حرية الاجتماع وهو ما يعبر عن إيمانها بسائر الحريات الأخرى ، والتى يعتبر الاجتماع هو المجال الحيوى لممارستها كحرية ممارسة الشعائر الدينية ، وحرية الرأى والحرية الاقتصادية والسياسية وغيرها .

سابعًا : حق تكوين الجمعيات :

وهذه الحرية تتصل بحرية الاجتماع، وتكفل للمواطنين الحق فى تكوين الجمعيات التى يرون فيها تحقيقًا لمصالحهم ، وكذا تضمن لهم الانضمام إليها بعد إنشائها ، وهذه الحرية كفلتها العديد من

الدساتير والتشريعات ، خاصة عندما تشير إلى الحق فى إنشاء النقابات وتكوينها من خلال تنظيم قانونى كافل لمنع انحرافها أو تشكيلها على وجه قد يخل بالأمن أو النظام العام .

الفرع الثانى
الحريات الاجتماعية

وهذه الحرية تشمل حقوقًا للأفراد فى مواجهة الدولة . فهى على عكس الحقوق التقليدية والتى تفرض على الدولة التزامًا بمجرد الامتناع عن التدخل فى النشاط الفردى – دون أن تبادر إلى تقديم خدمتها للأفراد، بل تعمل على حماية هذه الحقوق من أى اعتداء يقع عليها .

ويلاحظ أن الحريات الاجتماعية كلما اتسع مجالها ، ضاق مجال الحريات والحقوق التقليدية ونطاقها ، فمثلاً كفالة الدولة لحق العمل ومحاربة البطالة . تدعو إلى فرض التزامات أشد على أصحاب الأعمال فى تحديد الأجور وتنظيم العمل وظروفه . ويترتب على ذلك من جهة أخرى ، أن الحقوق التقليدية تمثل حقوقًا بالمعنى القانونى تقترن بحماية القضاء . أما هذه الاجتماعية فهى مجرد وعد من الدولة لها أن توفى بها أو تتقاعس عن القيام بها على

مسئوليتها ، بل غالبا ما تجد الدولة ضرورة لتدخلها للمساهمة فى توفير سبل التمتع بها . وهذه الحرية تمثل حقوقًا للأفراد تشتمل على طائفة من الحريات المتصلة بهم فى مجموعهم والدولة فى مواجهتهم ، وهى تحتم مشاركة الدولة فعليًا بالعمل على تسهيل سبل ممارستها وتحقيق الغاية منها إذ أنها لا تقتصر على الفرد وحده بل بنظام المجتمع كله والذى يتصل بدوره بكيان الدولة كنظام سياسى قائم عل الأسس التى تقوم عليها الدولة ، ومن خلال إيمانها بأن مكناتها فى التقدم تقوم على تقدم أبنائها ورقيهم .

وتشمل هذه الحريات :

(ا) حق التعليم .

(ب) حق الرعاية الصحية .

(جـ) حق الرعاية الاجتماعية .

(د) حق تولى الوظائف العامة .

١ - الحق فى التعليم :

ويشمل حق البحث العلمى ، الذى يكفل للأفراد حق طلب العلم وأن يتلقوه فى حرية ، تتمثل فى اختيارهم نوع التعليم والمعلم اللازم للدراسة .

ويتصل حق التعليم بحرية الرأى والاعتقاد ، ونقل الأفكار والمبادئ السياسية ، والعقائدية والفلسفية ومنهج الحياة .

كما يتصل بها حق الفرد فى طلب العلم الذى يبغيه ويجد نفسه وقوته فيه مع حقه أيضًا فى ألا يطلب العلم كلية . وهذه كلها أمور تتصل بالتقدير والإدراك ، وبالتالى تستلزم الإدراك والرشد ، ومن هذا المنطلق يخضع العلم والتعليم للتنظيم والرقابة من الدولة ، بل تعد من أكثر الحريات تدخلاً فيها وتنظيمًا لها من قبل الدولة وإخضاعها للتنظيم محافظة على النظام والصحة . والمثل والقيم داخل دور العلم ، ودعم الأمن والنظام فيها ، مع سيادة الأسس الفكرية الصحيحة ، وهو ما يجب عليها لحفظ كيانها ، والتدخل لحفظ حد أدنى من العلوم لأبنائها عن طريق فرض وتنظيم التعليم الإجبارى فى مراحله الأولى ومشروعات محو الأمية وغيرها من السياسات الهادفة إلى توفير المناخ العلمى الرشيد لأبنائها ، من خلال كفالته لفئات الشعب ، وحتى لا يكون التعليم مقصورًا على فئة قادرة دون أخرى تحتاج إليه ولا تجده لعجزها فى مواجهة متطلباته ونفقاته ، ولذا كفلتها كافة الدساتير والقوانين أيًا كانت الفلسفة التى تقوم عليها وتهدف إلى تحقيقها ، شرقية كانت أم غربية وعملت على تنظيمها والنص على كفالة الدولة للتعليم ودعمه ، وتوفير أسبابه بشتى الطرق لأبنائها ، باعتبار أن التعليم والثقافة هما اللذان يوجهان الشخصية الإنسانية للإحساس بكرامتها ويزيدان من قوة الاحترام للحقوق والحريات مع توفيرها لسبل التفاهم والصداقة والصلات بين الأفراد والشعوب ، ويعد

إحدى صور التقارب بين الدول عن طريق تبادل المعلومات والخبرات والدراسات العلمية والثقافية .

٢ - كفالة حق الرعاية الصحية والاجتماعية :

وهى تتناول واجب الدولة فى القيام على مجابهة الصحة العامة للأفراد والقيام بالإجراءات الوقائية والعلاج من الأمراض والأوبئة ومكافحة الآفات والجراثيم ، والعمل على تهيئة الجو الصحى المناسب وتوفير المستشفيات ودعمها ، والوحدات العلاجية من أجل تحقيق أعلى مستوى من الصحة والسلامة لأبنائها وخفض نسب المرض والوفيات وكلها تعتبر مقاييس للرقى والتقدم وتكفل الحماية لسائر الأفراد من التعرض للمرض والعدوى ، وهى تتصل أيضًا بالتأمين الاجتماعى للأفراد عن طريق كفالة الدولة لهم فى سنى العجز والشيخوخة وحماية الأسر ومساعدتها[1] ، والعمل على توفير مستوى لائق للمعيشة لهم ، فلا حرية فى غياب الصحة ولقمة العيش وسهولة الحياة ويسرها وخلوها من المشاكل التى تمثل حجر عثرة فى حياة الأفراد وينشغلون بها عن النظر إلى حقوقهم وحرياتهم .

---

(١) Broud (P). la notion des libertés publiques en droit Francais, ed 1968, 1982.

٣ - حق العمل وتولى الوظائف العامة :

وهو يعنى بمنع مزاحمة غير المواطنين لهم فى تولى شئون وظائف الدولة وشغل العمالة فيها مثل غيرهم من الأجانب والذى لا يكون على الدولة الاستعانة بهم إلا فى الحالات الاستثنائية والخبرات النادرة ، ولغاية بث هذه الخبرات ونقلها إلى أبناء الوطن .

ويكفل هذا الحق أيضًا لكل فرد العمل الذى يفتح أمامه الفرص لكسب عيشه عن طريق العمل الذى يتقنه ويختاره مع وجوب توافر شروط العمل الصالح والشريف وتكافؤ الفرص بالنسبة للجميع وتحديد الأجور والضمانات فى حالات الإصابة والعجز مع تحديد أوقات الراحة وساعات العمل ، وسن العمل المناسب لكل مهنة ، وعدم تشغيل الصغار قبل سن النضج ، وتحريم استغلال النساء فى أعمال لا تتفق وطبيعتهن وهى كلها أمور تخضع لتشريعات التوظف والعمل وتلقى التدخل الدائم من جانب سلطات الضبط الإدارى للتحقق من وضع أحكام هذه القوانين وشرائطها موضع التطبيق والتنفيذ .

الفرع الثالث
الحريات السياسية

الحرية السياسية هى إحدى صور الحق المكفول للمواطنين ، لمواجهة سلطات الدولة ، فى حلقة اتصال بينهما . وهى تستهدف تمكين المواطنين من المشاركة على وجه ما فى تسيير دفة البلاد . ولذلك تعد إحدى الحريات الأساسية التى تساعد على تقرير سائر الحريات ، وهى تشمل فى مضمونها العديد من الحريات الأخرى وممارستها تكفل للأفراد المساهمة فى حكم الأمة وتقرير سياساتها والمشاركة فى تسيير دفة الأمور فيها . وهى تعبير عن الإرادة العامة للمجتمع . وتمكن لكل مواطن الحق فى أن يساهم فى التشريع بشخصه أو بواسطة نوابه المنتخبين ، بواسطة المجموع من الناخبين أو غالبيتهم ، باعتبارهم متساوين فى هذا الحق .

وتتمثل مظاهر هذه الحريات السياسية فى :

الاستفتاء – الاعتراض – الاقتراح – الترشيح والانتخاب .

والواقع أن المعنى الفنى للاستفتاء إنما ينصرف خاصة فى مجال تطبيق الديمقراطية شبه المباشرة إلى مشاركة الشعب فى إقرار قوانينه أو الاعتراض عليها . كما يتصل بإسهام الشعب بالمشاركة فى اختيار حكامه ، أو غير ذلك من الأمور التى تتصل بالدولة

أو نظامها السياسى ، كما تمتد لتشارك فى إسهام الشعب فى تعديل الدستور أو ما يتخذ من إجراءات فى الظروف الاستثنائية فى نطاق الاستفتاء التشريعى والسياسى معًا .

ولقد برزت أهمية اشتراك الأفراد فى طريق الاستفتاء فى حكم بلادهم ، ذلك الأثر الهام المترتب على مدى كفالة حق الشعب فى أن يكون هو الإرادة المعبرة عن آماله ورغباته .

ولم تخل الدساتير من النص عليه وكفالته حق الأفراد فى اقتراح القوانين والاعتراض عليها . وإن كان حق الاقتراح مازال قاصرًا عن أن يكون عامًا فى الدساتير المختلفة باعتبار أن معظم التشريعات تقترحها الحكومة بالنظر إلى تعقد وظيفة التشريع[1] .

ويغلب الاتجاه إلى الآن إلى قصر حق الاقتراح والاعتراض أو الاستفتاء على مسائل محددة هى التى تكون محلا لها ، وبحيث يكون الاختصاص الأصيل للبرلمان حولها .

ويتصل بالحرية السياسية حق الانتخاب والتشريع . وهى توفير الحق للأفراد فى الانتخاب والترشيح لعضوية المجالس النيابية والمحلية ورئاسة الدولة ، وأن تكفل للمواطن هذه الحقوق بشروط معقولة ومقبولة ، وألا توضع أمام تمتعه بها وكفالتها العراقيل بالمجحف من الشروط بغية إبعاد طوائف معينة عن ممارسة هذه الحقوق .

---

(١) سليمان الطماوى ، السلطات الثلاث طبعة ١٩٧٠ ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

ولا جدال أن هذه الحقوق بشمولها إنما تعد الأساس الأول والأصيل الذى عن طريقه يتحكم ويتدخل أفراد الأمة فى كافة ما يعن لهذه الدولة من مكنات وسلطات وما يعرض لها من أمور أو إجراءات . استخدام الحريات السياسية يجب أن يكون فى حدود القوانين واللوائح المنظمة لممارستها لتدعيم حمايتها ومساندتها بالنص عليها وتضمينها دستوريًا وتشريعيًا وفرض ما يمنع العدوان والشطط عليها[1] .

وغنى عن البيان أن الحريات العامة ليست كلها على قدم المساواة ، بل إنها تتفاوت درجاتها تبعًا لأهميتها وعلى أساس نص الدستور بشأنها ، فإذا كانت نصوص الدستور صريحة مطلقة لا تدع مجالا لمباشرة السلطة اللائحية الضبطية لتقيد بعض الحريات فإن سلطة هيئات الضبط بصددها تكون محدودة للغاية . أما إذا كانت نصوص الدستور من العموم بحيث تجيز للإدارة التدخل ، فإن سلطة هيئات الضبط بصدد هذه الطائفة من الحريات تكون أوسع من سلطتها بالقياس إلى الحريات الأولى[2] .

---

(١) ثروت بدوى ، النظم السياسية ، المرجع السابق ، ص ٤٣٢ ومابعدها .

(٢) وقد أقرت محكمة القضاء الإدارى هذا التميز بين الحريات المختلفة وتفاوتها فى درجاتها بقولها : إن الدستور يقرر تارة الحرية العامة ويبيح للمشرع تنظيمها من غير نقص أو انتقاص ، وطورًا يطلق الحرية إطلاقا لاسبيل إلى تقييدها أو تنظيمها ولو بتشريع عن الحقوق العامة التى أطلقها الدستور من أن المصريين لدى القانون سواء وهم متساوون فى التمتع بالحقوق المدنية والسياسية وفيما عليهم من الواجبات والتكاليف العامة لا تمييز بينهم فى ذلك=

والحقيقة التى لا خلاف فيها أنه ليست هناك حرية مطلقة بالمعنى الكامل ، فإطلاق الحريات بغير قيد مدعاة للفوضى ، ولذلك فمن المحتم أن يتدخل المشرع أحياناً ليقرر من القيود على تلك الحريات ما يحول دون إساءة استعمالها على وجه يضر بصالح المجموع . على أنه كثيراً ما يجد المشرع نفسه فى حيرة أمام اعتبارين متعارضين يحاول كل منهما أن ينال من تقديره النصيب الأدنى وهما الاعتبار الفردى أو الحرية والاعتبار الجماعى أو النظام ، فإذا بالغ المشرع فى الإطلاق بدعوى الحرية فقد يعرض كيان الجماعة لخطر الفوضى ، وإذا أسرف فى التقييد بدعوى النظام فقد يودى بشخصية الفرد حريته ، ولذلك فإن التنظيم التشريعى الحكيم هو فى تحقيق أسباب التوسط والتوازن بين اعتبارى الحرية والنظام[1] .

والمستفاد من مجمل ما تقدم أن الحريات العامة تتسم بطابع نسبى[2] ، وقد بدت نسبية الحرية فى إعلان الحقوق الصادر فى

= بسبب الأصل أو اللغة أو الدين ، ومن الحريات التى أباح فيها الدستور التنظيم للمشرع ما ورد فى المادة ١٤ من أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون .

القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٦١٥ / ٥ ق ، بجلسة ١٦ ، ١٢ / ١٩٥٢ ، س ٧ ، ص ١٤٧ .

(١) سعد عصفور ، حرية الاجتماع فى إنجلترا وفرنسا ومصر ، مجلة مجلس الدولة السنة السابعة ص ٢٣٠ .

(٢) نعيم عطية ، النظرية العامة للحريات الفردية ، رسالة طبعة ١٩٦٥ ، ص ١٩١ وماتلاها .

١٧٨٩ والذى نص فى مادته الرابعة على أن حرية كل فرد تلقى حدها الطبيعى عند ممارسة سائر أفراد الجماعة لحريتهم بالمثل ، ولا يمكن أن توجد حتى فى الظروف العادية حريات مطلقة ، إذ أن وجود حريات مطلقة مدعاة للفوضى . وهذا الطابع النسبى للحقوق واضح لا لبس فيه ، ولا تبدو مواجهة الإدارة للحريات الفردية واحدة فى كل وقت وفى كل مكان حتى فى داخل الدولة الواحدة ، ولا يختلف مدى تلك المواجهة تبعا للحرية المفروضة ، إنما يختلف تبعا للظروف سواء أكانت ظروفا عادية أو ظروفا غير عادية أو استثنائية .

الفرع الرابع
الحرية الاقتصادية

تتميز الحرية الاقتصادية بأنها لا تخضع فى تطورها حتمًا لذات الأسس التى تخضع لها سائر الحريات ، وهذه الحرية تثير العديد من المشاكل الدستورية والقانونية ، وتتغير وفقًا للمبادئ السياسية والمذهبية السائدة فى الدول . كما تخضع فى الكثير من جوانبها للعلاقات الدولية ، وفى ممارستها داخل الدولة نجد العديد منها صورًا لحريات فردية ذات طابع اقتصادى .

وتتصل الحريات الاقتصادية بحق الملكية والتجارة والصناعة والعمل وتتصل جميعها بشمول الاقتصاد القومى . وتقوم هذه الحرية على كفالة الملكية بعدم فرض الحراسة عليها واستخدام مالك الشيء له من سبيل الاستئثار شريطة ألا يتعارض هذا الاستعمال فى مجمله مع الصالح العام والقومى ، والذى يتكون من مجمل الأنشطة الاقتصادية الفردية .

وفى هذا النطاق تكفل الدساتير حقوق الملكية واستعمالها باعتبارها الآن أصبحت ذات وظائف اجتماعية لأبناء الأمة وتكفلها الدولة فى هذا النطاق .

وتشير نصوص الدساتير إلى وجوب كفالة حق الملكية وعدم نزعها إلاللمنفعة العامة وبمقابل . مع كفالة انتقالها بالميراث من السلف إلى الخلف وهو ما يعد بذاته دافعًا وحافزًا على العمل والإنتاج والاستثمار لكفالة حياة الفرد وأسرته وهو ما تعجز عنه الأنظمة الاشتراكية المتطرفة .

ويتصل بهذا الحق وامتداداً له حق الأفراد فى العمل الحر شريطة ألا يضر أو يخل بمصلحة المجتمع أو يخل بأمن الناس أو يعتدى عليهم .

فحرية العمل والتجارة والصناعة مكفولة من خلال التنظيم التشريعى لمجالها وحدود ممارستها بغية كفالة الاقتصاد القومى واتجاهه وتحقيقه استغلال دون انطلاقًا من اشتراك رأس المال

الخاص فى التجارة وإيجاده مجالاً لممارسة نشاطه فى خدمة الاقتصاد القومى دون انحراف أو استغلال ، باعتبارها كلها وظائف اجتماعية يتم العمل فيها على نحو لا يتعارض مع النظام المستهدف والمحقق لتنمية الإنتاج ورفع مستوى المعيشة وتحقيق خطط التنمية المستهدفة .

وهذا هو الأساس الاشتراكى القائم على الكفاية والعدل ، وربما يحول دون الاستغلال وينظم الاقتصاد القومى للدولة وفق خطة يخضع لها الجميع .

ويوجد فى الدول العربية من النظم الاقتصادية ما تختلف مناهجها من دولة لأخرى ومن حيث الطبيعة أو التنظيم القانونى لها .

وأصبح التنظيم الآن من الأمور التى تدخل تحت إشراف الدولة وإدارتها ، حيث تتولى إدارة الحياة الاقتصادية مع تعددها .

المبحث الثالث
الحقوق والحريات فى دستورنا الحالى وضماناتها

المطلب الأول
الحقوق والحريات فى دستورنا الحالى

بالرجوع إلى دستورنا الحالى يبين أنه ينص على حقوق الأفراد وحرياتهم فى البابين الثانى والثالث منه . ففى الباب الثانى المخصص للمقومات الأساسية للمجتمع - ينص الدستور على الحقوق والحريات الاقتصادية والاجتماعية الآتية :

- كفالة تكافؤ الفرص لجميع المواطنين (م ٧) .
- حماية الأمومة والطفولة ورعاية النشء والشباب (م ١٠) .
- كفالة حقوق المرأة العاملة ومساواتها بالرجل فى ميادين الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية مع عدم الإخلال بأحكام الشريعة الإسلامية (م ١١) .
- كفالة حق العمل وعدم إجازة فرض العمل جبرًا على

المواطنين إلا بقانون لأداء خدمة عامة وبمقابل عادل (م ١٣) .

- كفالة حق المواطنين فى التعيين فى الوظائف العامة وعدم إجازة فصلهم بغير الطريق التأديبى إلا فى الأحوال التى يحددها القانون (م ١٤) .

- كفالة الدولة للخدمات الثقافية والاجتماعية والصحية وخاصة بالنسبة للقرية (م ١٦) .

- كفالة الدولة لخدمات التأمين الاجتماعى والصحى ومعاشات العجز من العمل والبطالة والشيخوخة للمواطنين وفقًا للقانون (م ١٧) .

- كفالة حق التعليم ووجوب أن يكون إلزاميًا فى المرحلة الابتدائية والعمل على مد الإلزام على مراحل أخرى ، وكفالة استقلال الجامعات ومراكز البحث العلمى (م ١٨) .

- كفالة التعليم المجانى فى مؤسسات الدولة التعليمية فى مراحله المختلفة (م ٢٠) .

- كفالة حق العاملين فى نصيب من إدارة المشروعات وفى أرباحها وفقًا للقانون وتمثيلهم فى مجالس إدارة وحدات القطاع العام فى حدود خمسين فى المائة من عدد أعضاء هذه المجالس ، وكفالة تمثيل صغار الفلاحين والحرفيين بثمانين فى المائة فى عضوية مجالس إدارة الجمعيات التعاونية الزراعية والصناعية وفقًا للقانون (م ٢٦) .

– حماية الملكية ودعمها وفقاً للقانون (م ٣٣) .

– حماية الملكية الخاصة وعدم إجازة فرض الحراسة عليها إلا فى الأحوال المبينة فى القانون وبحكم قضائى وعدم إجازة نزع الملكية إلا للمنفعة العامة ومقابل تعويض وفقاً للقانون (م ٣٤) .

– عدم إجازة التأميم إلا لاعتبارات الصالح العام وبقانون ومقابل تعويض (م ٣٥) .

– حظر المصادرة العامة للأموال وعدم إجازة المصادرة الخاصة إلا بحكم قضائى (م ٣٦) .

– تحديد حد أقصى للملكية الزراعية بما يضمن حماية الفلاح والعامل الزراعى من الاستغلال وفقاً للقانون (م ٣٧) .

– إقامة النظام الضريبى على العدالة الاجتماعية (م ٣٨) .

– حماية الادخار وتشجيعه وتنظيمه (م ٣٩) .

– وينص الدستور فى الباب الثالث المخصص للحريات والحقوق والواجبات العامة على الحقوق والحريات السياسية الآتية :

– حق المواطنين فى المساواة فى الحقوق والواجبات العامة دون تمييز بينهم فى ذلك بسبب الجنس فى الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة (م ٤٠) .

– حق المواطن فى الحرية الشخصية وعدم إجازة القبض على أحد فى غير حالة التلبس أو تفتيشه أو حبسه أو تقييد حريته بأى

قيد أو منعه من التنقل إلا بأمر تستلزمه ضرورة التحقيق وصيانة أمن المجتمع ويصدر من القاضي المختص أو النيابة العامة وفقًا للقانون ووجوب تجديد مدة الحبس الاحتياطي وفقًا للقانون (م ٤١) .

– حق المواطن المقبوض عليه أو المحبوس أو المقيد حريته بأى قيد فى أن يعامل بما يحفظ عليه كرامة الإنسان وحظر إيذائه بدنيًّا أو معنويًّا ، وعدم إجازة حجزه أو حبسه فى غير الأماكن المخصصة للقوانين الصادرة بتنظيم السجون ، وعدم إجازة التعويل على أى قول يثبت صدوره من مواطن تحت وطأة الإيذاء أو التهديد به (م ٤٢) .

– عدم جواز إجراء أى تجربة طبية أو علمية على أى مواطن بغير رضائه الحر (م ٤٣)[1] .

– حماية حرمة المساكن وعدم إجازة دخولها أو تفتيشها إلا بأمر قضائى مسبب وفقًا للقانون (م ٤٤) .

---

(١) قضت المحكمة الدستورية العليا فى الثانى من شهر يونيو عام ١٩٨٤ بعدم دستورية نص المادة ٤٧ من قانون الإجراءات الجنائية التى تجيز لمأمور الضبط القضائى فى حالة التلبس بجناية أو جنحة أن يفتش منزل المتهم وأن يضبط فيه الأشياء والأوراق التى تفيد فى كشف الحقيقة إذا اتضح من أمارات قوية أنها موجودة فيه . تأسيسًا على أن تخويل مأمور الضبط القضائى الحق فى إجراء تفتيش مسكن المتهم فى حالة التلبس بجناية أو جنحة دون أن يصدر له أمر قضائى مسبب ممن يملك سلطة التحقيق ، فإن مثل هذا النص يكون مخالفا لحكم المادة ٤٤ من الدستور الأمر الذى يتعين معه القضاء بعدم دستوريته .

– حماية حرمة حياة المواطنين الخاصة وكفالة سرية المراسلات البريدية والبرقية والمحادثات التليفونية وغيرها من وسائل الاتصال ، وعدم إجازة مصادرتها أو الاطلاع عليها أو رقابتها إلا بأمر قضائى مسبب ولمدة محددة وفقا للقانون (م ٤٥) .

– كفالة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية (م ٤٦) .

– كفالة حرية الرأى والتعبير عنه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون (م ٤٧) .

– كفالة حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الإعلام وحظر الرقابة على الصحف أو إنذارها أو وقفها أو إلغائها بالطريق الإدارى مع إجازة فرض رقابة محددة استثناء فى حالة إعلان الطوارئ أو زمن الحرب على الصحف والمطبوعات ووسائل الإعلام والأمور التى تتصل بالسلامة العامة وأغراض الأمن القومى وفقا للقانون (م ٤٨) .

– كفالة حق الهجرة الدائمة أو الموقوتة إلى الخارج وفقا للقانون (م ٥٢) ووسائل تشجيعه (م ٤٩) .

عدم إجازة حظر الإقامة على أى مواطن فى جهة معينة أو إلزامه بالاقامة فى مكان معين إلا فى الأحوال المبينة فى القانون (م ٥٠)

– حظر إبعاد أى مواطن من البلاد أو منعه فى العودة

إليها (م ٥١) .

– كفالة حق الهجرة الدائمة أو الموقوتة إلى الخارج (م ٥٢) .

– كفالة حق الاجتماع الخاص فى هدوء وبدون حمل سلاح . بغير إخطار سابق وإجازة الاجتماعات العامة والمواكب والتجمعات فى حدود القانون (م ٥٤) .

– كفالة حق تكوين الجمعيات على الوجه المبين فى القانون وحظر إنشاء جمعيات يكون نشاطها معاديًا لنظام المجتمع أو سريًا أو ذا طابع عسكرى (م ٥٥) .

– كفالة حق إنشاء النقابات والاتحادات على أساس ديمقراطى وفقًا للقانون (م ٥٦) .

– اعتبار كل اعتداء على الحرية الشخصية أو حرمة الحياة الخاصة للمواطنين وغيرها من الحقوق والحريات العامة المكفولة بالدستور والقانون جريمة لاتسقط الدعوى الجنائية ولا المدنية الناشئة عنها بالتقادم ، وكفالة الدولة للتعويض العادل لمن يقع عليه الاعتداء (م ٥٧) .

– كفالة حق المواطن فى الانتخاب والترشيح وإبداء الرأى فى الاستفتاء وفقًا للقانون (م ٦٢) .

وتكمل بعض المواد الواردة تحت الباب الرابع من الدستور والمخصص لسيادة القانون – الحقوق والحريات العامة :

– م ٦٦ والتي تنص على أن لا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على قانون ، وأن لا توقع عقوبة إلا بحكم قضائي ، ولا عقاب إلا على الأفعال اللاحقة لتاريخ نفاذ القانون .

– م ٦٧ والتي تشمل أن المتهم برىء حتى تثبت إدانته فى محاكمة قانونية تكفل له فيها ضمانات الدفاع عن نفسه .

– م ٦٨ والتي تنص على أن التقاضى حق مصون ومكفول للناس كافة ، وأن لكل مواطن حق الالتجاء إلى قاضيه الطبيعى ، وأنه يحظر النص فى القوانين على تحصين أى عمل أو قرار إدارى من رقابة القضاء .

– م ٧٠ والتي تحظر إقامة الدعوى الجنائية إلا بأمر من جهة قضائية فيما عدا الأحوال التي يحددها القانون .

– م ٧١ والتي توجب أن يبلغ كل من يقبض عليه أو يعتقل بأسباب القبض عليه أو اعتقاله فورًا ، وأن يكون له حق الاتصال بمن يرى إبلاغه بما وقع أو الاستعانة به على الوجه الذى ينظمه القانون ، وأن يعلن على وجه السرعة بالتهم الموجهة إليه ، وأن يكون له ولغيره التظلم أمام القضاء من الإجراء الذى يقيد حريته الشخصية ، وأن ينظم القانون حق التظلم بما يكفل الفصل فيه خلال مدة محددة وألا يفرج عنه حتمًا[1] .

---

(١) المادة المشار إليها أعطت كل مواطن منعة وبالتالى مصلحة فى الالتجاء إلى القضاء متظلما من أى إجراء يقيد الحرية الشخصية لأى مواطن آخر لا تربطه به أية صلة أخرى . =

– يبين مما سبق أن حقوق الأفراد وحرياتهم وإن كان ينص عليها الدستور ، إلا أن النص عليها يقتصر على بيانها وتسجيل أسسها ، ولكن التنظيم الذى يوضع لهذه الحقوق والحريات لايتم إلا بصدق القوانين التى يحيل الدستور عليها ، بل وفى بعض الأحيان لايتم تنظيمها إلا بصدور اللوائح والقرارات الإدارية التى تحيل عليها القوانين بدورها .

فالمسلم به علميًّا ، أن كل حرية لايمكن أن يمارسها المواطن إلا إذا نظم القانون كيفية ممارستها . وإذا كان كل تنظيم سليم يقصد به تمكين المواطنين من ممارسة حرياتهم ، فإن بعض القوانين قد تغالى فى وضع القيود على ممارسة الحرية ، بحيث تشلها من الناحية العلمية ، وتصبح النصوص الدستورية خالية من مضمونها .

وأيًّا كان الأمر ، فإن النص على الحقوق والحريات فى الدستور يحقق ميزة الاعتراف بها وعدم المنازعة فيها ويسمح للمحكمة المختصة بالرقابة الدستورية أن تقضى بإلغاء القوانين التى تصدر

= وحكم هذه المادة منطقى وتقدمى ، فالحرية الشخصية للمواطنين فى مجتمع حر لا تقبل التجزئة لأن الاعتداء على حرية مواطن ، هو فى ذات الوقت اعتداء على حرية باقى المواطنين يتأذى منه المجتمع ، ويترك فيه انعكاسات سيئة وخطيرة أقلها الشعور بالذل والهوان ومهما بلغ الفرد من القوة المادية والأدبية فإنه فى غاية الضعف إزاء وسائل القوة المتطورة المتاحة للسلطة العامة والتى تستطيع بها قهر حريته الشخصية .

(يراجع حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٥٦ / ٣٦ ق ، بجلسة ٢٢ / ١٢ / ٨١ .

بإهدارها أو مصادرتها .

على أن هذه الميزة نسبية ومحدودة الأهمية فى الواقع والحقيقية . فالنص الدستورى إذ يجيز للسلطة التشريعية أن تنظم الحقوق والحريات تستطيع الأخيرة خلال مباشرتها للسلطة المخولة لها فى هذا الصدد أن تضعف من تلك الحقوق والحريات وأن تقيد من استغلالها إلى الحد الذى يفقدها قيمتها وأهميتها .

ولذلك فإذا أريد الإفادة من ضمانة الثبات النسبى لنصوص الدستور وتوخى سهولة التعديل التى تسمح بها القوانين العادية – فإنه لا مناص من إيداع الدستور كافة الأسس التى يخشى من ترك تنظيمها للقانون .

وختامًا ، يمكن رد الحقوق والحريات التى وردت فى الدستور إلى ثلاثة أقسام :

أولا : الحريات الشخصية ، وتشمل عدة أنواع :

١ – حرية التنقل : وهى تسمح للإنسان بأن ينتقل من مكان لآخر داخل البلاد ، وتسمح له بمغادرة بلاده والعودة إليها متى شاء . وهى كسائر الحريات يجب أن تتاح للجميع دون استثناء ، إلا أنها ليست حرية مطلقة بل منظمة . فالفرد وإن أتيح له الانتقال سيرًا على الأقدام فإن حريته يمكن أن تقيد بتحديد أماكن لسيره فى الطريق من أماكن عبور المشاة ، وإن سمح للفرد أن ينتقل فى سيارة فإن القانون يمكن أن يطلب منه الحصول على رخصة لقيادة

السيارة لحماية باقى المواطنين من أخطارها ، ومن ذلك يتضح جدوى تقييد الحرية إذا كان هناك ثمة مصلحة عامة تقتضى ذلك مثل منع التجول فى مدينة معينة محافظة على الأمن العام .

٢ - حق الأمن : وهذا الحق يمثل الحرية الشخصية فى أدق صورها وهو يعبر عن حق الإنسان فى ألا يقبض عليه أو يحبس إلا فى الأحوال المنصوص عليها قانونًا ، فالقانون هو الذى يحدد هذه الحالات التى يفقد فيها الشخص حريته ، ولذلك استقر مبدأ لاجريمة ولا عقوبة إلا بناء على قانون . ولاعقاب إلا على الأفعال التالية لصدور القانون ، واستتبع ذلك مبدأ يقضى بعدم سريان القوانين بأثر رجعى .

ويلاحظ أن الإدارة وإن أبيح لها فى بعض الأوقات الاستثنائية أن تقيد الحرية الشخصية للفرد فتصدر أمرًا بوضعه فى أحد المعتقلات ، فإنها يجب أن تكون مستندة إلى قانون يقرر هذه السلطة وينظمها فى نفس الوقت فلا يساء استعمالها أو تستعمل كسلاح للتنكيل بالأفراد .

٣ - حرية المسكن : وهى حرية يتمتع بها الإنسان فى المكان الذى يسكن فيه سواء كان مالكًا أو مستأجرًا ، وتتطلب الاعتراف بحق الإنسان فى اختيار مسكن فى أى مكان وفى تغييره عندما يريد ، وتقضى كذلك بحق الإنسان فى ألا يقتحم مسكنه أو يفتش إلا فى الأحوال التى ينص عليها قانونًا . وقد تقيد هذه الحرية ،

وذلك بتحديد إقامة الشخص فى مكان معين ، وإنما يكون ذلك بناء على نص قانونى وللصالح العام .

٤ - سرية المراسلات : فالإنسان كامل الحرية فى أن يعبر عن أفكاره كما يريد بأية وسيلة فلا يجوز أن تنتهك سرية هذه المراسلات لأن فى ذلك مساسا بحرية الفكر التى تقضى أن يكون الإنسان حرًّا فى التعبير عن رأيه وهذه الحرية لاتحمى المراسلات فقط بل تمتد إلى كافة الوسائل التى تسببها ، فالمحادثات التليفونية مثلا لايجوز استراق السمع عليها أو إفشاء سرها ، وهذه الحرية كسائر الحريات لايمكن أن تكون مطلقة ولايمكن للدولة الحد منها ، بل يجوز تقييدها تحقيقًا لصالح الجماعة وذلك إذا وجد مايدعو لذلك ، فقانون الإجراءات الجنائية مثلًا فى معظم البلاد الغربية يبيح الاطلاع على المراسلات والاستماع إلى المحادثات التليفونية فى أحوال خاصة بإجراءات معينة إذا كان ذلك ضروريًا للكشف عن جريمة هامة ، ويختلف الوضع فى تقييد هذه الحريات باختلاف الظروف .

٥ - احترام السلامة الذهنية للإنسان : إن التقدم العلمى أدى إلى إضافة هذه الحرية لتكون واحدة من الحريات الشخصية للإنسان فى الحق بأن تحترم سلامته الذهنية فلا يعذب أثناء التحقيق ولايكره على الاعتراف ، فالعلم قد وصل إلى بعض المواد التى يحقق بها الإنسان فيفشى أدق أسراره دون خجل أو تردد ،

واستعمالها يمثل اعتداءً بالغ الخطورة على السلامة الذهنية للإنسان . ولقد استقر الرأى فى البلاد الغربية على اعتبارها أمرًا مخالفًا للقانون والمبادئ الأولية لحق الدفاع .

ثانيا : حرية الفكر أو الحريات الذهنية : وتتضمن الحريات الآتية :

١ - حرية الرأى : وهى تعتبر الحرية الأم لسائر الحريات الذهنية فكلها تنبع عن حرية الرأى التى تسمح للإنسان بأن يكوّن رأيًا خاصًّا فى كل مايدور حوله من أحداث وأن يعلنه للآخرين بشتى الوسائل .

٢ - الحرية الدينية : وهى تتعلق بعبادة الفرد وعلاقته بربه ، وتنقسم إلى شطرين : حرية العقيدة - وهى التى تبيح للإنسان اعتناق دين معين ، وحرية إقامة الشعائر الدينية - وهى التى تسمح له بمزاولة شعائر هذا الدين ، ويلاحظ هنا بأنه إذا كانت حرية إقامة الشعائر الدينية يمكن تقييدها بهدف المحافظة على الأمن أو السكينة العامة أو منع التعارض بين الأديان المختلفة ، فإن حرية العقيدة لايجوز تقييدها بأى قيد .

٣ - حرية التعليم : وهى تنطوى على حق الفرد فى أن ينشر علمه وأفكاره على أقرانه ، وكذا حقه فى تلقى قدر من التعليم يتناسب مع استعداده الشخصى ، وأن تكون مجالات التعليم متنوعة فى شتى المواضيع . ويلاحظ أن هذا النوع من الحريات من أكثرها

خضوعًا لتدخل الدولة بما تفرضه من قيود لتنظيم هذه الحرية تنظيمًا شاملًا بغرض أن يلقن النشء فى جميع مراحل التعليم احترام القيم الأساسية للمجتمع . كذلك الوصول إلى مستوى علمى معين للخريجين وألا يقتصر التعليم على فئة معينة .

٤ - حرية الصحافة : بمعنى أن تكون الصحف حرة فيما تكتبه وألا تفرض الحكومة عليها رأيًا معينًا أو تصادرها إذا مازاولت حق النقد . وقد تغير هذا المفهوم بالنسبة للصحافة مع تغير الظروف وتقدم العلم والتكنولوجيا مما يساعد على انتشارها - لذا نادى البعض بإعادة تنظيم الصحافة بحيث يمكن حمايتها من إرهاب السلطة وتعسفها ، وإنه لا يمكن مصادرتها أو وقفها إلا بأمر من القضاء وبعد ضمانات قوية ، كذلك يجب حماية الصحف من تدخل رأس المال وسيطرته عليها .

٥ - حرية المسرح والسينما : هذه الحرية تختلف سعة وضيقًا . فالمسرح والسينما والإذاعة هى وسائل لنشر الرأى والتأثير فى الرأى العام ، بل هى شديدة التأثير فيه ، وبالتالى كانت الرقابة عليها شديدة .

وهناك اعتبارات أخرى تدور حول محافظة الدولة عليها لنشر نفوذها وسمعتها والدعاية لها بين الدول الأخرى .

٦ - حرية الاجتماعات : وهذا النوع من الحرية تكفله معظم دساتير العالم ولكنها وهى تقرر هذه الحرية تجعلها مكفولة فى حدود

القانون ، فالمشرع يستطيع أن يتدخل فى تنظيم هذه الحرية وتقييدها حتى لاتتعارض مع النظام العام فى الدولة .

والملاحظ أن نصوص القانون لاتختلف من بلد إلى آخر بالنسبة لهذه الحرية وإنما الاختلاف فى التطبيق العلمى لها وهو اختلاف واضح .

٧ - حرية تكوين الجمعيات : وهى مكفولة للمواطنين فلهم تكوين ماشاءوا من جمعيات أو الانضمام إليها ، وهذه الجمعيات إما أن تكون سياسية أو دينية أو اقتصادية أو اجتماعية ، فمنها مايهم بتحقق غرض معين على نطاق دولى ، والقيود على هذه الجمعيات تختلف من حيث الشهرة حسب نوع الجمعية .

ثالثا : الحريات الاقتصادية : وهى حرية التملك والتجارة والصناعة ، وهذه الحريات ترد عليها قيود تختلف حسب نظام الحكم فى الدولة (نظام رأسمالى - اشتراكى) والمذهب الحر كان فى البداية ينادى بإطلاق الحرية الاقتصادية إلا أن مفهوم هذه الحرية تغير بتغير الظروف ، فبعد أن كان حق الملكية مطلقًا وردت عليه بعض القيود حتى أصبح فى بعض البلاد مجرد وظيفة اجتماعية . كما أن حرية التجارة والصناعة أصبحت هدفًا للقيود ، فاحتكرت الدول قطاعات فيها بناء على قوانين التأميم ، ومن ذلك مانص عليه فى المادة ٢٤ من الدستور المصرى من سيطرة الشعب على أدوات الإنتاج وتوجيه القائمين وفقًا لخطة التنمية .

المطلب الثانى
ضمانات الحرية فى القانون الوضعى

صدرت عدة تشريعات فى ظل الدستور الحالى ، مؤكدة لضمانات الحرية ، ونورد فيما يلى أهميتها على التفصيل الآتى :

١ - قانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٢ بشأن حماية الوحدة الوطنية ، نص على المبادئ الآتية :

- حماية الوحدة الوطنية واجب كل مواطن ، وعلى جميع مؤسسات الدولة والمنظمات الجماهيرية العمل على دعمها وصيانتها ، ويقصد بها الوحدة القائمة على احترام نظام الدولة والمقومات الأساسية للمجتمع كما حددها الدستور وعلى وجه الخصوص :

(ا) تحالف قوى الشعب العاملة .

(ب) تكافؤ الفرص والمساواة بين المواطنين فى الحقوق والواجبات العامة .

(جـ) حرية العقيدة وحرية الرأى بما لا يمس حريات الآخرين أو المقومات الأساسية للمجتمع .

(د) سيادة القانون .

(هـ) تقوم الوحدة الوطنية على أساس إعطاء الأولوية دائماً لأهداف النضال الوطني والتحررى وعلى أفضلية المصالح القومية الشاملة على المصالح الخاصة لكل فرد أو طائفة أو فئة اجتماعية[1].

٢ - القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٧٢[2] بشأن تعديل بعض النصوص المتعلقة بضمان حرية المواطنين فى القوانين القائمة ، حيث أكد المبادئ الآتية بالنسبة للحريات :

(ا) عقاب كل موظف وكل شخص مكلف بخدمة عامة أمر بعقاب المحكوم عليه أو عاقبه بنفسه بأشد من العقوبة المحكوم بها عليه قانونا أو بعقوبة لم يحكم بها عليه . حيث شدد العقوبة على القانون السابق من الحبس إلى السجن .

(ب) عقاب كل من اعتدى على حرية الحياة الخاصة للمواطن بأن استرق السمع أو سجل محادثات جرت فى كل مكان خاص أو على طريق تليفون .

(جـ) عقاب كل من أذاع أو نقل صورة شخص فى مكان خاص .

(د) عقاب كل من أذاع أو سهل أو استعمل ولو فى غير علانية تسجيلات أو مستندات متحصلا عليها بالأفعال السابقة أو

---

(١) الجريدة الرسمية ، العدد ٣٨ فى ٢١ / ٩ / ١٩٧٢ .

(٢) الجريدة الرسمية ، العدد ٣٩ فى ٢٨ / ٩ / ١٩٧٢ .

بغير رضاء صاحب الشأن .

(هـ) عقاب كل من هدد بإفشاء أمر من الأمور التى تحصل عليها بأحد الطرق السابقة لحمل شخص على القيام بعمل أو الامتناع عن عمل ويعاقب الموظف العام الذى يرتكب هذه الأفعال اعتمادًا على سلطة وظيفته ويحكم فى جميع الأحوال بالمصادرة .

– عدم انقضاء الدعوى الجنائية الناشئة عن الجرائم المنصوص عليها فى قانون العقوبات المتعلقة بأعمال السخرة وتعذيب المتهم لحمله على الاعتراف والتبعية والتهديد بالقتل والتعذيب البدنى بمضى المدة .

– اشتراط وجود دلائل كافية لقيام مأمور الضبط القضائى بعملية القبض على المتهم الحاضر (التلبس) سواء الجنايات أو الجنح .

– عند القبض يجب معاملة المقبوض عليه بما يحافظ على كرامة الإنسان وعدم جواز إيذائه بدنيًا أو معنويًا .

– عدم جواز تفتيش المنازل إلا بمقتضى أمر من قاضى التحقيق .

لقاضى التحقيق الحق فى إصدار أمر بضبط جميع الخطابات والبرقيات ومراقبة المحادثات وإجراء التسجيلات متى كان لذلك فائدة فى ظهور الحقيقة فى جناية أو جنحة يعاقب عليها بالحبس لمدة تزيد على ثلاثة أشهر ، وفى جميع الأحوال يجب أن يكون الضبط أو

المراقبة أو التسجيل بناء على أمر مسبب ولمدة لاتزيد على ثلاثين يومًا قابلة للتجديد .

- عدم جواز الفصل بين المتهم ومحاميه الحاضر معه التحقيق .

- إبلاغ من يقبض عليه أو يحبس احتياطيًا بأسباب القبض ويمكّن من الاستعانة بمحام للدفاع عنه .

- استبدال المادة ٢ من القانون ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ التى كانت تنص على أن يعلن رئيس الجمهورية حالة الطوارئ على الوجه المبين بالقانون . ويجب عرض هذا الإعلان على مجلس الأمة خلال الثلاثين يوما التالية ليقرر مايراه بشأنه ، فإن كان منحلًا عرض الأمر على المجلس الجديد من أول اجتماع له وتنتهى حالة الطوارئ بقرار من رئيس الجمهورية .

وعدل هذا النص إلى وجوب عرض حالة الطوارئ على مجلس الشعب خلال خمسة عشر يومًا فقط ، وإذا لم يعرض القرار على مجلس الشعب فى الميعاد المشار إليه أو عرض ولم يقره المجلس اعتبرت حالة الطوارئ منتهية .

- إلغاء القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ والقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٦٥ بشأن التدابير الخاصة بأمن الدولة (م ٤٨ من قانون الإجراءات الجنائية ، وم ٩ من القانون ٥٤ لسنة ١٩٦٤ بإعادة تنظيم الرقابة الإدارية ، وم ٣ من القانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ المشار إليها) .

ويتضح من ذلك مدى التمسك بحرية المواطن حيث كان القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ يمثل قيدًا خطيرًا على الحريات وبمقتضاه :

– يجوز بقرار من رئيس الجمهورية القبض على فئات معينة من المواطنين وحجزهم فى مكان أمين وهى فئات خمس محددة على سبيل الحصر[1] .

– يجوز بقرار من رئيس الجمهورية فرض الحراسة على أموال وممتلكات الأشخاص الذين يأتون أعمالا بقصد إيقاف العمل بالمنشآت أو الإضرار بصالح العمال أو تتعارض مع المصالح القومية للدولة .

– لايجوز الطعن بأى وجه من الوجوه أمام أية جهة كانت فى قرارات رئيس الجمهورية الصادرة فى هذا الشأن .

والمستفاد مما تقدم أن القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٧٢ قد نص أنه

---

(١) والفئات المشار إليها هى :

– الذين سبق اعتقالهم فى الفترة من ٢٣ يولية ١٩٥٢ إلى ٢٦ مارس سنة ١٩٦٤ .

– الذين طبق فى شأنهم أحكام القانون رقم ٣٤ لسنة ٦٢ بوقف مباشرة الحقوق السياسية بالنسبة لبعض الأشخاص .

– الذين طبقت فى شأنهم أحكام القوانين الاشتراكية .

– الذين فرضت على أموالهم وممتلكاتهم الحراسة وفقًا لأحكام القانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ طوارئ .

– الذين صدرت ضدهم أحكام من محاكم أمن الدولة الجزئية أو العليا .

لايجوز الاعتقال إلا إذا أعلنت حالة الطوارئ بشروطها ، وقد كان القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ والقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٦٥ يجيزان الاعتقال فى الأحوال العادية ، كما أن القانون ٣٧ لسنة ١٩٧٢ جعل التظلم من القرار خلال ثلاثين يومًا من تاريخ صدور القرار بالاعتقال ، بعد أن كانت ستة شهور وفقًا للقانون ١٦٢ / ١٩٥٨ ، وستون يومًا وفقًا للقانون ١١٩ / ١٩٦٤ ، ٥٠ لسنة ١٩٦٥ ، وستة شهور وفقًا للقانون رقم لسنة ١٩٨١ وأخيرًا ثلاثون يومًا وفقًا للقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٨٢ (بتعديل بعض أحكام القانون رقم ١٦٢ لسنة ٥٨ طوارئ) .

ولا شك أن سرعة تقديم التظلم فيها ضمانات كبيرة للأفراد . كما أن القانون ٣٧ لسنة ١٩٧٢ جعل البت فى التظلم خلال ١٥ يومًا من التظلم ، فإذا صدر القرار بالبراءة وجب الإفراج عن المعتقل ، إلا إذا اعترض رئيس الجمهورية على قرار محكمة أمن الدولة العليا خلال خمسة عشر يومًا من الحكم ، فإذا لم يعترض أفرج عنه فورًا . أما إذا اعترض عرض الأمر على دائرة أخرى ، ويفصل فى هذا الاعتراض خلال خمسة عشر يومًا ، فإذا صدر الحكم بالبراءة مرة أخرى أفرج عن المعتقل فورًا دون حاجة لإقرار رئيس الجمهورية أو تصديق منه .

والجدير بالذكر ، أن التظلم من أوامر الاعتقال أمام محكمة أمن الدولة العليا ، هو فى حقيقة الأمر مجرد تظلم ولائى شأنه شأن

التظلم إلى جهة الإدارة ذاتها ، أعطاه المشرع للمحكمة بدلا من السلطة التنفيذية فى محاولة منه لئلا تكون جهة الإدارة خصمًا وحكمًا فى ذات الوقت فى التظلم من قرارات على قدر كبير من الأهمية إبتغاء للحيدة والموضوعية ولاينهض بديلًا عن الطعن القضائى أمام جهة القضاء المختصة ، ومرد ذلك أن التظلم أمام محكمة أمن الدولة لايحقق مزايا التظلم القضائى وضماناته التى كفلها الدستور للقضاء الإدارى .

وذلك حسبما استقر عليه قضاء القضاء الإدارى .

بيد أنه قد صدر مؤخرًا القانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٨٢ - المعدل للقانون رقم ١٦٣ لسنة ١٩٥٨ بشأن حالة الطوارئ ونص فى مادته الثالثة منه على أن تختص محكمة أمن الدولة العليا - طوارئ - دون غيرها بنظر كافة الطعون والتظلمات من آراء وقرارات القبض والاعتقال ، وتحال إلى هذه المحكمة - بحالتها - جميع الدعاوى والطعون والتظلمات المشار إليها والمنظورة أمام أية جهة قضائية أو غير قضائية .

وإذا كان هذا القانون قد انتزع من مجلس الدولة - وهو القاضى الطبيعى لمثل هذه المنازعات المشار إليها - اختصاص الفصل فيها ، إلا أنه لم ينزع عنه ولاية الفصل فى قضايا التعويض المترتبة على قرارات القبض والاعتقال .

الفصل الثانى

دور القضاء فى حماية الحقوق والحريات العامة

تمهيد

الرقابة القضائية كفلتها الدساتير والقوانين وسائر التشريعات المنظمة لحق التقاضى ، وضمان الإجراءات فى مراحلها المختلفة أمام المحاكم ، وأشارت الدساتير بتضمينها نصوص كفالة حق المواطن فى الالتجاء إلى قاضيه الطبيعى ليفصل فى خصومته مع غيره أو مع الإدارة ، مع ضرورة إتاحة التقاضى للجميع ، مع تقريب التقاضى من المتقاضين وقصر مدد التقاضى وتبسيط إجراءاته ، وتتحمل الدولة نفقات التقاضى عن غير القادر (نظام الإعفاء من الرسوم القضائية) . وتظهر الرقابة القضائية كأثر مباشر لكفالة حق التقاضى[1] .

ولذلك تعتبر الرقابة القضائية من مقومات الدولة القانونية ، لأنه ثبت عملا أن الرقابة البرلمانية وهى رقابة سياسية لاتكفى ، كما

---

(١) نصت المادة ٦٨ من دستور جمهورية مصر العربية على أن « حق التقاضى مصون ومكفول للناس كافة ولكل مواطن حق الالتجاء إلى قاضيه الطبيعى ، وتكفل الدولة تقريب جهات القضاء من المتقاضين وسرعة الفصل فى القضايا .

أن الرقابة الإدارية على أعمال وإجراءات السلطة الإدارية تجعل الأفراد تحت رحمة هذه السلطة ، إذ تقيم منها خصماً وحكماً فى آن واحد .

ومن ثم كانت الرقابة القضائية هى وحدها التى تحقق ضمانة حقيقية للأفراد حيث يتاح لهم أن يلجئوا إلى جهة مستقلة تتمتع بضمانات كافية ، يطلبون منها إلغاء أو تعديل أو التعويض عن الإجراءات التى تتخذها السلطات العامة بالمخالفة للقواعد القانونية . فهى تمثل أفضل وسائل احترام قاعدة القانون بالنسبة لسائر السلطات لما يتمتع به القضاء من حيث موضوعية فى جانب وعدم قابلية أعضائه للعزل من جانب آخر[1] .

وفضلاً عن ذلك فإن استقلال القضاء وتمتعه بالضمانات الكافية لصيانة هذا الاستقلال ، ضروريان لتحقيق رقابة فعالة ومنتجة . ولا يقصد – فى الواقع – بتمتع القضاء بالضمانات مصالح القضاة أنفسهم ، وإنما يقصد به فى حقيقة الأمر مصلحة المتقاضين ، وإشاعة الطمأنينة لحسن سير القضاء ، ولإقامة العدل بين الخصوم .

ونعرض فى الصفحات التالية مضمون الرقابة القضائية .

---

(١) نصت المادة ١٦٥ من دستور جمهورية مصر العربية على أن السلطة القضائية مستقلة وم ١٦٦ على أن القضاة مستقلون لا سلطان عليهم فى قضائهم لغير القانون وم ١٦٨ على أن القضاة غير قابلين للعزل .

المبحث الأول
مضمون الرقابة القضائية

تمثل الرقابة القضائية الحماية الحقيقية للحريات فى توافر الرقابة القضائية على تصرفات الإدارة ، خاصة فى مجال الضبط الإدارى وإجراءاته ، وهو أكثر الصور احتكاكًا بالأفراد وحرياتهم ، ويقوم القضاء الإدارى بدور فعال وأساسى فى تطبيق وتكوين القواعد الراسخة للإجراءات الضبطية ووسائلها .

ويرجع ذلك إلى أن القانون الذى يظل قائمًا دون اعتبار أو تأكيد لقيام تنظيم قضائى لن يؤدى إلى تغلغل روح الحرية فيه بصورة منظمة ومستقرة : وذلك أن الضبط الإدارى أكثر تغلغلاً فى التعامل مع الأفراد وأكثر اتصالاً بمشكلات الحياة والحرية والنشاط الفردى ، وبالتالى فلاجدوى من رقابة قضائية مجردة من مكنة إلغاء القرارات والإجراءات التى تقوم بها سلطات الضبط فى مواجهة حريات الأفراد ومكناتهم فى ممارستها أو التعويض عنها . وإنما يجب أن تتأكد هذه الرقابة بإثبات وتأكيد حق المواطن الذى اعتدى على حريته بإجراء جائر صدر بالمخالفة للقانون أو شابه عُيب ينال من

مشروعيته ويكون عرضة للطعن عليه بالإلغاء . فهو السبيل الوحيد لتصحيح الخطأ غالبًا ، وإعادة الأوضاع إلى وضعها السليم ، وتحقيق الشرعية فى النطاق الإجرائى الضبطى وبالتالى فى اتصال النشاط الضبطى بالحرية .

المطلب الأول
أهمية الرقابة القضائية كضمان للحرية[1]

تباشر هذه الرقابة بواسطة المحاكم على اختلاف أنواعها ودرجاتها ، وسواء كانت المحاكم العادية أو المحاكم الإدارية والتى يمثلها قضاء مجلس الدولة فى النظام القضائى المزدوج ، كما هو الحال فى فرنسا ومصر .

والرقابة القضائية متعددة الصور ، فسواء اتخذت هذه الصورة الرقابية أمام المحاكم العادية صورة دعوى التعويض عن الأضرار

---

(١) بجوار الرقابة القضائية توجد ضمانات أخرى تتمثل فى :

(أ) مبدأ فصل السلطات .

(ب) مبدأ الشرعية (أو مبدأ سيادة القانون) .

(جـ) وجود معارضة برلمانية قوية منظمة تتمثل فى قيام النظام الحزبى .

(د) تدخل سلطات الدولة فى بعض نواحى النشاط الاقتصادى والاجتماعى .

(هـ) ازدواج المجلس البرلمانى (مزيد من التفاصيل ، عبد الحميد متولى ، الحريات العامة ، نظرات فى تطورها وضماناتها ومستقبلها ، طبعة ١٩٧٥ ، منشأة المعارف ، ص ٨٣ وما بعدها) .

الناتجة عن التصرف أو الإجراء الخاطئ ، أو إذا اتخذت صورة الجزاء الجنائى على مخالفة أحكام القوانين واللوائح ترتيبًا على التجريم الجنائى على مخالفة أحكامها أو الخروج على إجراءاتها ، فلها دومًا أثرها الجم كإحدى صور الضمان والرقابة القضائية .

والرقابة القضائية بهذه الصورة تعتبر إحدى صور الضمانات الحقيقية لحماية الأفراد وحقوقهم وحرياتهم عن طريق إلغاء قرارات الجهات الإدارية وإجراءات السلطات الضبطية أو نشاطها المخالف للقانون ، والتى تكون قد سببت ضررًا للأفراد وحقوقهم أو حرياتهم ، وهى أولا وأخيرًا تعتبر ناقوس خطر ينبه الإدارة ويحذر القائمين عليها من الخروج على نقض أحكام القوانين واللوائح ، وهذا يدفعها إلى احترام أحكام أيها ، والخضوع للسلطة وحدودها .

وغنى عن البيان أنه إذا كانت الرقابة القضائية ضمانًا لحماية حريات الأفراد فى الأوقات العادية ، فإنها ضرورة حتمية لحماية هذه الحريات فى الأوقات الاستثنائية التى تسود فيها إرادة الإدارة وينفسح المجال أمامها للاستبداد لانفرادها بالسلطان ومغالاتها فى تصوير الظروف التى تتخذ منها ذريعة لاستيفاء سلطاتها الخطيرة .

ومهما تكن الظروف الاستثنائية التى تمر بها الدولة فإنه ينبغى ألا تتخذ هذه الظروف وسيلة للعصف بكيان النظام الدستورى أو النظام القانونى فيها ، كما ينبغى أن تبذل الجهود الصادقة نحو الإبقاء على الضمانات المقررة وعدم السماح بتعطيل أى منها إلا

بالقدر الذى تستلزمه ضرورة حقيقية .

وإذ المسلم به أن توسيع سلطات الإدارة فى أوقات الضرورة يقصد به الحفاظ على كيان الجماعة ضد مخاطر استثنائية فإنه يتنافر مع هذه الغاية أن تستخدم الإدارة هذه السلطات فى القضاء على كيان الفرد والذى ينعكس بالتالى على كيان الجماعة ، أوبمعنى آخر : إن سلطات الإدارة الاستثنائية تدور وجودًا وعدمًا مع بقاء تلك الظروف قائمة ، وأن يكون مناط استخدام تلك السلطات بالقدر الضرورى لمواجهة تلك الظروف وأن تقدر الضرورة بقدرها .

وهذه الرقابة تتميز من كل من أسلوب الرقابة البرلمانية والرقابة الإدارية باعتبارها لاتمارس تلقائيًا بل ترتكن إلى شكوى أو دعوى مسبقة يقدمها الأفراد ضد الإجراءات أو القرارات التى اتخذتها الإدارة على غير مقتضى من القواعد الشارعة المحددة للنشاط ، وترتب على هذا التصرف المساس بحريات أولئك الأفراد ومصالحهم .

ولهذا يقرر الفقه أن الرقابة القضائية على أعمال الضبط الإدارى تفضل كافة صور الرقابة السياسية أو التى قد يباشرها الرأى العام ، وتلك التى تتولاها جهات الإدارة ذاتيًا من خلال التظلم الولائى أو الرئاسى ، ذلك أن جهاز القضاء بما يتمتع به من حيدة واستقلال مع إسناد مهمة الحكم على تصرفات الإدارة له

سينطوى على احترام للتوزيع الدستورى للسلطات ، باعتبار أن القضاء هو جهة الحكم فعلا . فضلاً عما يصيب الرقابة الإدارية من إسناد مهمة الحكم على التصرفات الإدارية إليها ، بما يجعلها فى موقف الخصم والحكم فى ذات الوقت ، وهو مايشير إلى عدم الثقة فى تصرفاتها فى الغالب ، وستنتهى إذا لم تستجيب الإدارة للمتظلم إلى نظر دعواه أمام القضاء .

والأصل أن هذه الرقابة تقتصر على أعمال الإدارة غير المشروعة إلغاء وتعويضًا فحسب ، وتمثل الرقابة بهذا الجزاء الملائم لرد خروج سلطات الضبط على حكم القانون ، وتبدو أهمية هذه الرقابة إذا أخذ فى الاعتبار اتساع نشاط سلطات الضبط والهيئات القائمة من خلال اتساع نشاط الدولة وتعقد الحياة الاجتماعية سياسيًا واقتصاديًا ، وبما جعل من سلطات الضبط يدًا تصل إلى الحياة اليومية لكل فرد .

وهذا الاتجاه الموسع يحتوى على العديد من صور المخاطر على حقوق وحريات المواطنين ويستلزم حدًا لمواجهته بالرقابة ومواجهة انحراف الإدارة[١] .

ولعل هذا التدخل بصورته الجديدة الكاملة هو الذى دفع

---

(١) Braibant (G): Questoux (N). et Wienter (C), le control de l'administration et la protection des citoyens ed 1973 p 41-44 et p 262.

بالقضاء إلى أن يمد رقابته فى قضايا الحرية إلى الملاءمة إلى جانب المشروعية حتى أطلق عليه القضاء الإدارى فى مصر وفرنسا .. إنه قضاء المشروعية والملاءمة معًا ، فى رأى البعض دون الآخرين ، والذين يردون أن الحقيقة هى أن القضاء الإدارى قضاء مشروعية لاملاءمة ، لأن الملاءمة فى القرار الإدارى تعتبر شرطًا من شروط صحته .

وعلى هذا الأساس سار العمل فى قضاء مجلس الدولة فى مصر[1] على أن الملاءمة يعتد بها فى مجالات الحرية فقط غير ذلك فى الحرية للإدارة فى وزن مناسبة إصدار القرار ومحتواه وطريقة تحقيق الغاية .

(١) القضاء الإدارى ، س ٣ ، ص ١٠٢١ ، وس ٧ ، ص ١٠٢٧ .

المطلب الثانى
الأسلوب القضائى للضمان

وأسلوب الرقابة القضائية لا تخرج عن صورتين أساسيتين :
(ا) قضاء الإلغاء .
(ب) قضاء التعويض .

ويعد أسلوب الرقابة القضائية أحسن الضمانات لحماية الحريات ، إذا قامت على أسسها الحقيقية كقيد فعال وأداة مؤثرة لحمل الإدارة على احترام القانون ، بإلغاء قراراتها التى اعتورها عيب مخالفة للقانون ، أو شابها عيب من العيوب المؤدية الإلغاء ، أو نظر دعاوى المسئولية من الأفراد على الأضرار التى لحقت بهم ومست مصالحهم وأثرت فيها من جراء تصرف الإدارة المخالف للقانون والذى رتب الضرر المادى الموجب للتعويض وفق قواعد المسئولية عن الأعمال غير المشروعة ، وتعرف هذه المسئولية (بالمسئولية عن المخاطر أو تحمل التبعة) ، وهى تختلف عن المسئولية التقصيرية والتى ينتج عنها الضرر كنتيجة لتصرف خاطئ من أحد رجال الضبط الإدارى أو رجال السلطة وسوء استخدام

المرافق العامة ، ومع ذلك ففى كلتا الحالتين تتاح الفرصة أمام المحاكم لتباشر رقابتها على أعمال السلطة الضبطية .

وفى مصر نجد أن قضاء الإلغاء تقوم به محاكم الدولة منذ إنشائه بالقانون رقم ١١٢ لسنة ١٩٤٦ .

أما عن قضاء التعويض فتقوم به فقط منذ صدور القانون رقم ١٦٥ لسنة ١٩٥٥ ، حيث كانت دعاوى التعويض عن القرارات الإدارية يختص بها مجلس الدولة ، كما كان من الجائز رفعها أمامه بصفة أصلية أو بصفة تبعية ، كما كان يجوز رفعها مباشرة أمام المحاكم العادية وكان يترتب على رفع دعوى الإلغاء أو التعويض أمام محاكم مجلس الدولة عدم جواز رفعها أمام المحاكم العادية والعكس ، ثم أضحى الاختصاص بنظر هذه الدعاوى مقصورًا على محاكم مجلس الدولة منذ صدور القانون رقم ١٦٥ لسنة ١٩٥٥ المشار إليه ، وسارت على هذا النهج سائر القوانين المنظمة للمجلس التالية وآخرها القانون رقم ٤٧ لسنة ١٩٧٢ بشأن تنظيم مجلس الدولة .

وقد تأكدت تلك الرقابة القضائية بنص المادة رقم ١٧٢ من الدستور الحالى والتى أشارت إلى اختصاص مجلس الدولة بالفصل فى المنازعات الإدارية .

ونعرض لأهم المبادئ التى أقرتها أحكام القضاء فى مجال الرقابة على إجراءات الضبط الإدارى فى كل من دعوى الإلغاء ودعوى

التعويض وبيان أثر الرقابة القضائية على إجراء الضبط الإدارى فى كفالة الضمان للحرية .

حدود الرقابة القضائية

تختلف حدود الرقابة القضائية ومداها فى دعوى الإلغاء عنها فى دعوى التعويض . وحيث تكون السلطة القضائية فى الأولى أوسع مدى وأسهل نطاقاً فى التطبيق .

حدود الرقابة القضائية فى دعوى الإلغاء

ويختلف مدى هذه الرقابة فى حالة السلطة التقديرية الممنوحة للإدارة عنها فى حالة قيام الحرية الإدارية بتنفيذ ما يوجبه عليها القانون .

السلطة التقديرية والسلطة المقيدة

تقوم كل جهة إدارية بمباشرة نشاطها وفقًا للقانون ، ويكون لها فى ذلك حدود من سلطة التقدير سواء كان من جهة تدخلها أو امتناعها . فالسلطة التقديرية هى القدر من الحرية الذى يتركه الشارع للإدارة حتى يتسنى لها مباشرة وظيفتها الإدارية على أكمل وجه .. وعلى ذلك فهى تتمتع بهذه الحرية فى تقدير مناسبة التصرف أو الإجراء وإن سلطتها تدور وجودا وعدما فى هذا النطاق ، فإذا

ما تجاوزت هذا الحد تكون قد خرجت عن نطاق القانون والشرعية .

والسلطة التقديرية التى تتمتع بها الإدارة مع خطورتها أبعد ما تكون عن السلطة التحكمية التى لا تلتزم فيها الإدارة بالقانون ، وتضرب به عرض الحائط ، فهى لا تعدو أن تكون نوعًا من الحرية لتمكين الإدارة من تقدير خطورة بعض الحالات ، واتخاذ الإجراء الملائم لمواجهتها . وهذه تنطبق تمامًا على الإجراءات التى تقوم بها سلطات الضبط الإدارى فى ممارسة نشاطها ، وتتمكن مواجهة الحالات الواقعية التى تعرض لها ، ويكون اختيار وقت تدخلها بالإجراء الضابط وتقدير أفضل الوسائل وأجداها لمواجهة هذه الحالات ، وفى هذا المجال تكون سلطة الضبط حرة ولكنها فى نفس الوقت تكون محاطة دائمًا بفكرة تحقيق الغاية من النشاط الضابط وهو النظام العام بأسلوب يكفل تحقق الصالح العام فى ذات الوقت ، وهذه الفكرة هى التى تغطى جميع أعمال أجهزة الضبط وتهيمن على كل تصرفاتها[1] .

فالحدود الخارجية للسلطة التقديرية تنحصر فى ركن الغاية أو تحقيق الهدف فى نطاق الصالح العام ، وهى الداخلة فى تحديد أهمية الواقع وقت التدخل ووسيلته ، وتتحقق هذه السلطة

---

(١) مجموعة أحكام المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٧٤٨ / ١٦ ق ، جلسة ٥ / ٥ / ١٩٧٤ ، السنة التاسعة عشرة ، ص ١٢١ .

التقديرية حينما يترك القانون لسلطة الضبط الإدارى الترخيص فى تقدير أهمية بعض الظروف الواقعية أو القانونية التى تصادفها ، وفى اختيار الوقت المناسب لاتخاذ قرارها ، وفحوى القرار الذى تصدره إذا لم يفرض عليها المشرع الوسيلة التى يتعين استعمالها لمواجهة سبب التدخل .

ولا مراء فى أن رقابة القضاء تعتبر القيد الذى يرد على السلطة التقديرية للإدارة ويقلل بالتالى من غلوائها والتى يتضح من صور الإجراءات المنفذة لما يصدره من قرارات مؤثرة فى الحريات ، وتعتبر الرقابة قيدا على سلطاتها التنفيذية التى تؤدى إلى تحكمها فى تصرفاتها أو أعمالها التنفيذية .

وذلك يؤكد ما للضمانة القضائية ورقابتها على إجراءات سلطات الضبط من علاقة وطيدة بحماية الحريات ضد عسف هذه السلطات من الاعتداء عليها بإجراءاتها المغرضة أو المخالفة للقانون أو تلك التى تهدف إلى غاية يشوبها البعد عن المصلحة العامة أو الغاية المتوخاة من الإجراء ، وهذا يضفى على الحرية هيبة تكتسبها من تقدير المشرع والسلطات لها .

وقد عنى القضاء الإدارى لمجلس الدولة المصرى بهذه الحماية فى ظل أحكامه بشأن الرقابة القضائية على تصرفات السلطة الإدارية ، ومنها سلطات الضبط الإدارى وإجراءاتها عمومًا كقاعدة يعتد بها فى مجال تطبيق القواعد القضائية المستقرة فى مجالات أخرى غير تلك

التى صدرت بمناسبتها القاعدة مادامت قد توافرت فى مجالات أخرى غير تلك التى حددت بمناسبتها ، ما دامت قد توافرت وحدة الظروف والشروط المحققة للإجراء .

ولهذا نجد أن إجراءات الضبط الإدارى تخضع لرقابة القضاء وأن هذه الرقابة تمتد وتتسع أو تقل وتضيق وفق طبيعة القرار الضبطى الصادر ومناطه ، وتختلف هذه الرقابة وفق طبيعة السلطة التى تم اتخاذ الإجراء وفقًا لها ، وهل هى سلطة مقيدة أم سلطة تقديرية .

وهو ما يستتبع أن نتعرض لكل من هاتين الفكرتين لنصل منهما إلى مدى الرقابة القضائية فى مجال كل منهما .

أولا : ماهية السلطة التقديرية والسلطة المقيدة[1] :

السلطة سواء تقديرية أو مقيدة ليست إلا وسيلة لتحقيق حكم القانون .

وتكون للإدارة بصددها سلطة تقديرية حينما يترك لها القانون مجالا حرًا للتقدير ، وبعبارة أخرى توجد هذه السلطة عندما لا يكون مسلك الإدارة قد أملاه عليها القانون .

أما الاختصاص أو السلطة المقيدة ، فتوجد عندما تواجه الإدارة الحالة الواقعية وتكون ملزمة إزاءها باتخاذ قرار معين بالذات

---

(١) محمد مصطفى حسن ، السلطة التقديرية ، رسالة عين شمس ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦ وما تلاها وحكم القضاء الإدارى ، فى الدعوى رقم ١٥٠٧ بجلسة ٩ / ٣ / ١٩٥٣ .

دون أن يكون لها أدنى خيار فى ذلك متى اكتملت الشروط التى تطلبها القانون فى الطلب أو الترخيص يجب على سلطة الضبط أن تبادر إلى تحقيقه .

ومما تقدم يبين أنه حين يمنح المشرع رجل الضبط سلطة معينة فإنه يسلك فى ذلك أحد أسلوبين :

الأول : السلطة المقيدة : تنحصر فى أنه يفرض عليها بطريقة آمرة الهدف المعين الذى يجب أن يسعى لتحقيقه وأن يحدد الأوضاع التى عليه أن يتخذها للوصول إلى هذا الهدف فتصبح سلطته مقيدة ويصبح – كعمل القاضى – مقصور على تطبيق القانون على الحالات التى تتوفر فيها شروط التطبيق . وفيها يتجسم أكبر ضمان للحرية ، والحقوق إذ يضحى عبء الإثبات فيها على عاتق الجهة الإدارية وهى الطرف الأقوى ، لا على عاتق الأفراد ، الذى يكفيهم إثبات توافر الشروط التى تطلبها القانون حتى تلتزم الإدارة بالاستجابة إلى طلبهم ، وهذه تعطى الفرصة للقضاء لإمكانية رد الإدارة إلى الصواب إذا انحرفت عن جادة الحق .

ومثال ذلك ، منح ترخيص لفرد استوفى جميع الشروط إذا كان القانون يحتم منح الترخيص لمن استوفى جميع الشروط المتطلبة لمنحه .

الثانى : السلطة التقديرية : تقوم على منح رجل الضبط شيئًا من الحرية ليقرر بمحض إرادته أن يختار وسيلة أو حلًا مشروعًا .

وإن كانت هذ الحرية تتصل بمناسبة اتخاذ الإجراء وسببه وأسلوب تنفيذه . ومع ذلك فحرية الضبط الإدارى بالنسبة لهذه التصرفات التقديرية تختلف بالنسبة للإجراء الواحد حسب إرادة المشرع . على أنه مهما كانت سلطة الإدارة التقديرية فإنها لن تكون مطلقة بل مقيدة فى أحد عناصرها دائما ، وهو عنصر الغاية من الإجراء الضبطى ، وهو النظام العام بشموله السابق إيضاحه من حفظ الأمن والصحة والسكينة العامة وسواء حددها المشرع أو لم يحددها ، وفى نطاقها يجب أن يتحقق الصالح العام[1] .

أثر التفرقة بين السلطة التقديرية والسلطة المقيدة فى إجراء الرقابة القضائية :

إن رقابة القضاء هى رقابة مشروعية فى أساسها الأول تهيمن بها على تصرفات الإدارة المقيدة ، لأن هذه التصرفات يجب أن تسير وتحيا فى النطاق القانونى الذى رسمه المشرع ، ولا تمتد هذه الرقابة إلى تقدير ملاءمة الإجراء أو القرار فذلك يتنافى مع حرية الإدارة فى مباشرة سلطتها التقديرية ، إذا توافرت الظروف والضوابط القانونية أو المعقولة التى تسمح بإجرائه ، ويهدم استقلالها فى تقدير مناسبات القرار الإدارى وملاءمة إصداره وهو أمر تأباه قواعد القانون الإدارى التى استقرت على أنه لا وسيلة للتعقيب على هذه

(١) فؤاد العطار ، مبادئ القانون الإدارى سنة ١٩٧٠ ، ص ١١٨ ومابعدها ، سليمان الطماوى ، الوجيز فى القانون الإدارى سنة ١٩٧٤ ص ٦٣٢ ، وما تلاها .

السلطة إلا بعيب إساءة استعمال السلطة ولهذا كانت العيوب الملازمة لاستعمال السلطة المقيدة هما عيوب الشكل والاختصاص ومخالفة القانون ، فى حين أن العيب الملازم لاستعمال السلطة التقديرية هو عيب الانحراف . ولذلك نجد أن السلطة التقديرية لا تقبل المد أو الجزر أى الأخذ والرد .

فالسلطة التقديرية إما أن توجد أولا بمعنى أن السلطة التقديرية إذا وجدت لا تقبل أو تتقيد إلا بالغاية ، أما الاختصاص المقيد فهو يتدرج من حيث قوة التحديد وفقًا للنص ، وبالتالى إلى رقابة قضائية أكثر نطاقًا من تلك المتاحة فى السلطة التقديرية ، ومع ذلك فقد توجد بعض الحالات التى ترك فيها المشرع لرجل الضبط حرية فى التقدير لا تؤثر على قيام الاختصاص المقيد ، ويكون رجل الضبط فيها محصورًا فقط فى تحديد الوقت المناسب لاتخاذ الإجراء أو القيام به ، ومثل هذا القدر البسيط من الحرية فى التقدير لا تأثير له فى تكييف الاختصاص ، الذى لا شك بأنه اختصاص مقيد .

وبعد أن تتحقق سلطة الضبط فى قيام الحالة الواقعية التى تبرر تدخلها وبعد أن تكيفها التكييف القانونى الصحيح وتقدر الأخطار التى تنجم عندما تواجه اتخاذ قرار القيام بإجراء معين فى نطاق مواجهتها لاختصاصها التقديرى . هنا يكون عليها التزام قانونى بأن تضع نفسها فى أفضل الظروف للقيام على التقدير وأن تقوم به

من خلال روح موضوعية بعيدة عن البواعث والاعتبارات الشخصية وبشرط أن تكون لديها العناصر اللازمة لإجرائه . وبذلك فإن خضوعها لرقابة القضاء يكون - ليس من خلال مدى التقدير الذاتى لها - بل مما أحاط الفرد أو الإجراء من الظروف . وعلى هذا النهج سار قضاء مجلس الدولة الفرنسى وسايره القضاء الإدارى المصرى[1] .

وفى حالة الاختصاص المقيد قد يحدث أحيانًا أن يفرض المشرع على السلطة الضبطية فى مواجهة حالة معينة ، أن تتصرف تصرفا معينًا . فتصبح سلطة الإدارة مقيدة ، وتنعدم حريتها حينما يستلزم القانون أن تتدخل فورًا عقب قيام الحالة مباشرة .

ولكن القاعدة العامة هى أن تتمتع الإدارة بحرية اختيار وقت تدخلها ، وفحوى الإجراء الذى تتخذه لمواجهة الحالة القائمة حرية اختيار الوقت للتدخل ..

فالإدارة إذا واجهت حالة ما يكون لها الخيار فى أن تتدخل أو لا تتدخل ، وإذا رأت الأمر الأول فيكون لها الخيار فى أن تستعمل إحدى وسائلها التى وضعها القانون تحت تصرفها - حرية اختيار الوسيلة .. ولكن المشرع قد يحدد هذا الركن من العمل وتكون إزاء الاختصاص المقيد مرة أخرى ، والمبدأ المستقر فى قضاء

(١) الإدارة العليا ، الطعن رقم ٧٤٨ / ١٦ ق ، جلسة ٥ / ٥ / ١٩٧٤ ، المجموعة السنة ١٩ .

المحكمة الإدارية العليا بأن سلطة الإدارة التقديرية دومًا سلطة غير مطلقة ، بل مقيدة بالغاية منها وبملاءمتها للعمل الإجرائى ، فإذا كانت السلطة التقديرية تعنى أن الإدارة فى مجال استخدامها لسلطتها التقديرية لا تعطى مجالاً للتعقيب عليها فيما تصدره من قرارات فى مجالها مادام تصرفها قد خلا من إساءة استعمال السلطة .

إلا أن ذلك لا يعنى الإطلاق فى التقدير ، إذ أن هذا القول إذا جرى العمل به ، يعنى إطلاق يد الإدارة دون ما معقب عليها ، فى حين أن الواقع هو خضوع تصرفاتها دومًا للرقابة القضائية .

فهى وإن كانت فى حقيقتها ليست على قدر واحد بالنسبة لجميع التصرفات الصادرة من الإدارة ، بل تتغير بحسب المجال الذى تتصرف فيه ومدى ما تتمتع به من حرية وتقدير فى التصرف مع اتساعها حقيقة فى مجال السلطة التقديرية ، حيث لا يلزم القانون الإدارة بنص يحد من سلطتها أو يقيد من حريتها فى وسيلة التصرف أو التقدير .

إلا أن هذا لا يعنى أبدًا أنها سلطة مطلقة وأن الرقابة القضائية تكون فى هذه الحالة منعدمة ، بل إن الرقابة القضائية موجودة دائمًا على جميع التصرفات الإدارية لا تختلف فى طبيعتها ، وإن تفاوتت فقط فى مداها ، وهى تتمثل فى هذا المجال التقديرى فى التحقق من التصرف محل الطعن يستند إلى سبب موجود ماديًا ، وصحيح قانونًا

وأنه صدر مستهدفًا الصالح العام ، ومن ثم فإنه فى صور هذه المبادئ يتعين النظر فى مشروعية القرارات الصادرة من الإدارة مهما كان سندها إلى سلطتها التقديرية التى لا معقب عليها .

ثانيا : حدود الرقابة القضائية على السلطة التقديرية :

وسلطة القضاء الإدارى فى الرقابة على إجراءات الضبط التقديرية تختلف فى مداها عن السلطة المقيدة والمستمدة إجراءاتها من نصوص القانون مباشرة ، من حيث مداها ونطاقها وتبعًا للموضوعات المعروضة على المحكمة ، وكلما كانت تلك السلطة واسعة هامة ، كلما كانت سلطة القاضى فى الرقابة محددة وكان للإدارة فى الوجه المقابل حقوق أوسع فى التصرف .

ولذلك نجد أن سلطة الرقابة القضائية على السلطة التقديرية لسلطات الضبط الإدارى على درجات مختلفة ، وقد أوضح مجلس الدولة المصرى حدود هذه الرقابة ومداها فى العديد من أحكامه التى أصدرها خلال الفترة من إنشائه حتى الآن والتى استقرت الآن من خلال مبدأين أساسيين[1] :

الأول : أنه فى حالة عدم وجود نص قانونى محدد للاختصاص تكون السلطة المخولة أصلا للإدارة وبطبيعة الحال من سلطة

---

(١) الإدارية العليا . الطعن رقم ٥٤٣ / ١٦ ق، المجموعة السنة ١٦ ، ص ٢٨، والطعن رقم ١٧٢٠ / ٦ جلسة ٢٣ / ٣ / ٦٣ . المجموعة السنة ٨ ص ٨٧٢ .

تقديرية ، وفى هذه الحالة لا يستطيع القاضى ناظر النزاع إلا أن يتعرض لها من ناحية تجاوز السلطة أو التعسف فى استعمالها ، ويكون عرضه للإجراء المعروض من ناحية :

١ - أسباب القرار أو الإجراء بفحصها من الناحية القانونية .

٢ - أسبابه من الناحية الواقعية .

٣ - ومن ناحية ما إذا كان القرار ينطوى على تعسف فى استعمال السلطة ، والرقابة محصورة فى النقاط الثلاثة .

الثانى : أنه فى حالة السلطة المقيدة وفى حالة وجود نص قانونى أو لائحى يلزم سلطة الضبط مراعاة شروط معينة عندما تمارس سلطتها المخولة لها ، فإن سلطتها تكون مقيدة بما جاء بهذه النصوص من شروط ، وفى هذه الحالة يجب على القاضى أن ينظر الدعاوى الخاصة بتجاوز السلطة وأن يبحث فيا لو كان الشخص الذى قام بالإجراء قد راعى جميع شرائطه أم لا . وقد يصل عند التحقيق إلى بحث وتأكيد أن جميع الشروط الواجب توافرها قد روعيت عند إصدار ذلك القرار ودون الوصول إلى عرض مسائل تدخل فى نطاق السلطة التقديرية لمن قام بالإجراء .

وترتيبًا على ذلك فإنه فى الحالات التى يتعين فيها توافر شرط أو عدة شروط قانونية يكون القاضى ملزمًا بفحص وتقدير الأسباب التى تبديها سلطة الضبط القائمة على الإجراء لمعرفة ما إذا كانت الأسباب التى قام عليها الإجراء مطابقة للقانون أم

لا ، وعما إذا كانت هذه الأسباب بطبيعتها تبرر اتخاذ الإجراء على النحو الذى صدرت به أم لا .

وفى خصوص تصرفات الإدارة فى مجال الضبط الإدارى الماسة بالحريات العامة ، فإنها تخضع لرقابة القضاء ، وخاصة من ناحية ضرورة اتخاذ الإجراء مداه ، وقيامه على أسباب صحيحة يراقب القضاء وملابساتها للتأكد من مدى موافقتها لظروف الحال .

الثالث : القضاء وسبب الإجراء الضبطى .

كلما أوجب الشارع على الجهة الإدارية تسبيب قرارها ووجوب ذكر الأسباب واضحة جلية حتى إذا ما وجد فيها الصادر فى مواجهته الإجراء سببًا مقنعًا تقبلها واتخذ منها رأيه بتأييدها أو أعد لنفسه أسباب الرد على ما جاء بها عند رفضها ، وله عندئذ أن يسلك إحدى طريقتين ، أما التظلم الإدارى أو الطعن القضائى أمام المحكمة المختصة ، حيث تكون لها الرقابة على مدى استخلاص تلك الأسباب والواقع ومدى مطابقتها للقانون وما إذا كانت سلطة الضبط فى مباشرتها قد انحرفت فيها أم أنها سلكت طريق الجادة ومادام القانون قد اشترط أن يكون الإجراء مسببًا فيجب أن يكون التسبب كافيًا ومنتجاً فى فهم النتيجة التى انتهى إليها القرار وفى إنزال حكم القانون على مقتضى هذه النتيجة ، وبالتالى يوضح أن مبنى السلطة التقديرية قد قام على سبب وغير

مشوب بسوء استعمال السلطة ويعتبر إجراء صحيحاً قام على سببه من القانون[1] .

ويلاحظ أن سلطة الضبط غير ملزمة بتسبيب قراراتها ما لم يلزمها القانون بذلك والمفروض فى هذه الإجراءات أنها تبتغى المصلحة العامة وعلى من يدعى العكس إقامة الدليل ، إلا أنه قد يستخلص هذا الدليل من مناسبة إصدار القرار الذى قام الإجراء ارتكاناً إليه والظروف المحيطة والنتائج المترتبة عليه ، وعدم تسبيب القرار أو اشتراط تسبيبه لا يعنى أن سلطة الضبط مطلقة أو تحكمية ، بل إن سلطتها مقيدة بأن يكون حدها العام للصالح العام . فالإجراء الضبطى إذا لم يشتمل على ذكر لأسبابه التى استند إليها يفترض فيه أنه قد صدر وفقا للقانون وأنه يهدف إلى تحقيق الصالح العام والنظام العام . وهذه القرينة التى تصحب كل إجراء ضبطى لم تذكر أسبابها . وتبقى قائمة إلى أن يثبت من يدعى عكس ذلك ببيان حقيقة ما ادعاه وسنده ، ويكون للقضاء كامل السلطات فى تقدير الدليل الذى يقدمه المدعى بهذا ، وذلك عن طريق اعتبار الدليل الذى قدمه من ادعى عدم سلامة الإجراء كافيًا على الأقل لنقل عبء الإثبات من المدعى إلى سلطة الضبط .

---

(١) المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٦٣ ، ١١٧٨ / ١٤ق ، جلسة ١ / ٢/ ١٩٧٦ ، والحكم الصادر فى الطعن رقم ٨٣٤ / ١٦ ق ، جلسة ٢٥ / ٥ / ١٩٧٤ المجموعة السنة ١٩ ، ص ٤٢٢ .

وفى رقابة القضاء على أسباب الإجراء الضبطى ، وإن كان مجلس الدولة فيها قد اتجه إلى عدم إلزام الإدارة بتسبيب قراراتها إلا حيث يتطلب القانون ذلك ، إلا أنها إذا ما ذكرت أسباب قرارها المتعلق بالإجراء ، فإن هذه الأسباب لو كانت فى غير الحالات التى يتطلب فيها القانون تسبيب القرار فإنها تكون خاضعة لرقابة المحكمة لتعرف مدى صحتها من حيث الواقع ومدى مطابقتها للقانون نصًا وروحًا ، فإذا استبان لها أنها غير صحيحة واقعيًا وأنها ليس لها ما يبررها ، أو أنها تنطوى على مخالفة للقانون أو على خطأ فى تطبيقه أو تأويله ، كان الإطرء معيبًا حقيقيًا بالإلغاء لانعدام الأسس التى يقوم عليها ، فلا غرو إذن للمحكمة من رقابة الأسباب التى تستند إليها سلطة الضبط فى اتخاذ إجراءاتها سواء اشتملت عليه الإجراءات ذاتها أو ما أدلت به سلطة الضبط تعليلاً للإجراء .

وهذه الرقابة تجد حدها الطبيعى فى التحقق مما إذا كانت النتيجة التى انتهى إليها القرار فى هذا الشأن مستخلصة استخلاصاً سائغًا من أصول تنتجها ماديًا أو قانونيًا أو كان تكييف رجل الضبط للوقائع على فرض وجودها ماديًا لا ينتج النتيجة التى يتطلبها السبب فيكون الإجراء معيبًا[1] .

---

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٦٣ / ١٤ ق جلسة ١ / ٢ / ١٩٧٦ ، مجموعة السنة ٢١ ، ص ٤٣ .

والرقابة لا تمتد إلى فحص تقدير ملاءمة إصدار القرار أو عدم ملاءمته ، ذلك أن للقضاء الحق فى بحث الوقائع التى بنى عليها القرار وقام ارتكانا عليها ، وذلك بقصد التحقق من صحة الوقائع المادية التى ابتنى عليها هذا الإجراء ، وله أن يقدر تلك العناصر التقدير الصحيح لينزل حكم القانون على مقتضاه[1] ولها فى سبيل ذلك تطبيق القاعدة الأصولية المستقرة وهى أن الإجراء الضبطى يجب أن يقترن بالجدية ويتصف باللزوم لتحقيق المصلحة العامة والنظام العام ، فصوريته تفقده سببه القانونى ، ويتحقق ذلك باستنادها إلى أساليب لا صلة لها بتحقيق استقرار النظام العام أو تحقيق غايات الإجراء الضبطي من حفظ الأمن والسكينة والصحة العامة للمواطنين ، وغير ذلك من تأكيد الاستقرار الاجتماعى والسياسى وتحقيق الأمن الاقتصادى .

فالإجراء يجب أن يكون مستنداً إلى دواع قامت لدى سلطة الضبط حين قامت به وإلا كان فاقدًا ركنًا أساسيًّا من أركانه وهو سبب وجوده ومبرر إجرائه ويعد إجراء معيباً ، فإذا تكشفت هذه الدواعى بعد ذلك على أنها هى التى دعت سلطة الضبط للقيام بالإجراء واتخاذه ، كان للمحكمة بمقتضى رقابتها أن تتحرى مبلغها

---

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٣٤ / ١٦ ق ، بجلسة ٢٥ / ٥/ ١٩٧٤ ، السنة ١٩ ، ص ٤٢٢ .

من الصحة فإن ظهر أنها غير صحيحة فقد الإجراء الأساسى الذى يجب أن يقوم عليه وكان مشوبًا بعيب الانحراف ومخالفة القانون .

موقف القضاء من ملاءمة وقت اتخاذ الإجراء :

اتجه القضاء فى هذا المجال إلى تأكيد سلطة رجل الضبط فى تقدير وتحديد تدخله والوسيلة التى يتخذها لتحقيق تنفيذ الإجراء الضابط ما لم يفرض المشرع عليه أن يتدخل فى وقت معين . أو إذا توافرت حالة معنية فله الحرية فى ذلك التقدير كما أن القاضى لا يملك إجبار رجل الضبط على أن يتدخل فى وقت معين لاتخاذ إجراء .

فسلطة الضبط لها أن تختار وقت تدخلها ولا جناح عليها فى ذلك وحسبها أن يكون لهذا التدخل ما يبرره ويرتكن عليه بلا معقب عليها مادام إجراؤها قد خلا من إساءة استعمال السلطة وما لم يحدد القانون ميعادًا لإصداره ، ولها – بمالها سلطة تقدير مناسبة اتخاذ الإجراء – أن تترخص فى تعيين الوقت الملائم لإصداره وبلا معقب عليه ، شريطة أن يكون محققًا للهدف منه وهو الصالح العام ولا يخل بالحقوق المكتسبة للمواطنين والأفراد أو لتحقيق منافع ذاتية لهم[1] .

---

(١) القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٤٦٩ لسنة ٦ ص ١٠٨ ، جلسة ١٥ / ١٠ / ١٩٤٧ .

وهذا إنما ينتج من استقلال سلطة الضبط بتقدير مناسبات إجرائها وتقدير ملاءمة أو عدم ملاءمة إصداره ولا معقب عليها فى ذلك متى كانت الوقائع التى قام الإجراء عليها صحيحة فى غايتها لتحقيق الصالح العام ، وكانت متصفة بالحكمة وسلامة الباعث وفق عدالة من أصدره ووقته وحسن توجيهه للأمور ، وقد يدل الإجراء على غير ذلك ، بل قد يدل على نقيضه ولا يكون فى وسع القاضى أن يلغيه أو يُعدِّله فهو لا يشارك سلطة الضبط فيما هو من حقها وسلطتها وحدها .

غير أنه حين يكون الإجراء مشوبًا بإساءة استعمال السلطة فإنه مما يمهد لإعطاء الفرصة لقبول هذا الطعن أن يكون الإجراء بادى العوج غير ملائم ولا مناسب لظروفه . وهنا ومن هذا الطريق يملك القضاء أن يحمل سلطة الضبط على تصحيح إجراءاتها إلى حد السلامة كما يملك أن يحملها على حسن التنفيذ تحقيقًا للغاية المنشودة ، وهى الصالح العام وسلامة الجماعة[1] .

---

(١) القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٤٦٩ لسنة ٦ ق ، بجلسة ١٥ / ١٠ / ١٩٤٧ ، ص ١٠٨ .

المطلب الثالث
أهمية الرقابة القضائية

تبدو أهمية الرقابة القضائية ، فى أنها القيد الذى يكبح جماح السلطة التقديرية للضبط الإدارى ، ويقلل من غلوائها وتحكمها فيما تقوم به من إجراءات ماسة بالحريات العامة وهو قيد يتصل بوجه الحق فى الوقائع التى تعد قوامًا وركنًا للإجراء الضابط مما يحقق للأفراد الحماية والمنفعة وللإجراء السلامة ومطابقة القانون .

القضاء والتعويض عن الإجراء المخالف :

وتقوم هذه الرقابة القضائية على تقرير حق التعويض عن الضرر الناتج من الإجراء المخالف للقانون أو غير المشروع وتوافر علاقة السببية بين الخطأ والضرر ، وهى مجتمعة تشكل أركان المسئولية الإدارية . ويتم ذلك من خلال النظر بالفحص للسلطة التقديرية أو المحددة للإجراء . وهذا القيد الرقابى للسلطة التقديرية يتصل بالوقائع التى تعد ركنًا للإجراء وسببًا له ، يرجع ذلك إلى أن هذه الوقائع لا تخرج عن كونها من العناصر التى بنى

عليها تقدير سلطة الضبط لإجراءاتها ووسائل تنفيذه ، ومدى ما يحدثه من أثر يمتد للحرية التى يواجهها بالتقييد أو الخطر أو المنع ، ومن ثم فإن للمحكمة عندما تسلط رقابتها أن تقدر تلك العناصر التقدير الصحيح كى تنزل على الوقائع المعروضة حكم القانون .

وتقضى بإلغاء القرار أو الإجراء الذى جاء مجحفًا بالحرية والحجر عليها ، بالإضافة إلى توافر رقابته فى مجال تحقق وجود الانحراف بالسلطة وإساءة استعمالها وهذا ما سلكه القضاءان المصرى والفرنسى[1] .

ولكن يلاحظ أن القضاء الإدارى المصرى مازال يفهم القاعدة التى غلبت فى قضائه من عدم تعرضه للجوانب التقديرية فى سلطة الإدارة إلا فى حدود « التعسف فى استعمال السلطة » نجد أن مجلس الدولة الفرنسى فى نطاق رقابته إلى كيفية ممارسة السلطة التقديرية فى مجال التعويض يقيمها على أساس نظرية التعسف فى استعمال الحقوق الإدارية ونظرية الانحراف بالسلطة ، وهما مجالان لدعاوى التعويض والتى تتعدى فيهما رقابة القضاء إلى العناصر الداخلية لمضمون السلطة التقديرية للإدارة . واتضح هذا الاتجاه من تدخل القضاء فى محاسبة الإدارة عند تراخيها عن إصدار قرار

(١) يراجع c.F.F 26/1/1918, Dulun Lemonnier, D. 1918,3. وسليمان الطماوى ، نظرية التعسف فى استعمال السلطة ، طبعة ١٩٦٦ ، ص ١٥٣ .

ما أصاب الغير من جرائه الضرر . وفى حالة إصدارها قرارًا فجائيًا وغير منتج لفائدة ما أو تميز بقسوة فى اتخاذه ما يربو على المعتاد .

وفى الحكم على الإدارة بالتعويض عند تراخيها عن اتخاذ الإجراء الذى أنتج الضرر المطالب بالتعويض عنه ، وإن تمكن فى ذلك إلا أن مسئولية الإدارة عن هذا الضرر كأثر لمراقبته لمدى السلطة التقديرية لحرية الإدارة فى تقدير الوقت المناسب لاتخاذ قرارها بالتدخل ، ولذا حكم بالتعويض فى حالة تراخيها فى اتخاذ قرار يمنع أحد الأفراد من مزاولة مهنته الخطرة وتراخيها فى منح ترخيص توافرت شروط إعطائه لمدة طويلة وثبت ضررًا لطالبه .

وفى مجال التعويض فى نطاق تصرفات سلطة الضبط الإدارى وتطبيقًا لهذا الاتجاه القضائى اتجه مجلس الدولة الفرنسى إلى أن مسئولية سلطات الضبط عن أعمال لم يكيفها على أنها خطأ ، وقرر مسئولية سلطات الضبط بدون خطأ . كما فى حالة امتناع الإدارة عن تنفيذ حكم لصالح أحد الأفراد بدعوى أن التنفيذ سيترتب عليه إخلال جسيم بالأمن والنظام العام وذلك بما فيه من مساس بالحقوق والحريات العامة التى كفلها الدستور ، تطبيقًا لمبدأ مساواة الجميع أمام التكاليف العامة[1]

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى جلسة ١٢ / ١١ / ١٩٧٢ المجموعة السنة ٢٧ ص ٧١ ، وفى هذا المعنى الحكم الصادر بجلسة ٢٧ / ٥ / ٧٣ نفس المجموعة ص ٢٧٧ .

وفى قضاء مجلس الدولة المصرى يلاحظ أنها اقتصرت فى تقدير مسئولية سلطات الضبط الإدارى على أساس من قواعد نظرية التعسف فى استعمال الحقوق الإدارية ولم تراقب السلطة التقديرية لهيئات الضبط الإدارى إلا فى حدود الانحراف بها ، فهى ترتكن فى حكمها بالتعويض إلى أن القرار قد صدر بغير مبرر شرعى . وجرت فى غالبها على تطبيق قواعد أحكام القانون المدنى على دعوى التعويض سواء من حيث مدة التقادم أو قواعد المسئولية .

واتجهت إلى تطبيق أحكام المادة ١٧٢ من القانون المدنى والتى يجرى نصها على أن تسقط بالتقادم دعوى التعويض الناشئة عن العمل غير المشروع بانقضاء ثلاث سنوات من اليوم الذى علم فيه المضرور بالضرر وبالشخص المسئول عنه ، وتسقط هذه الدعوى فى حالاتها بانقضاء خمس عشرة سنة من يوم وقوع العمل غير المشروع .

ويلاحظ أن هذا القيد الزمنى لسقوط دعوى التعويض قد عدل بالقانون رقم ٣٧ / ٧٢ وحيث نصت المادة ٢٥٩ منه على أنه تنقضى الدعوى المدنية بمضى المدة المقررة فى القانون المدنى ، ومع ذلك لا تنقضى بالتقادم الدعوى المدنية الناشئة عن الجرائم المنصوص عليها فى الفقرة الثانية من المادة ١٥ من هذا القانون والتى تقع بعد تاريخ العمل به ، وإذا انقضت الدعوى الجنائية بعد رفعها لسبب من الأسباب الخاصة بها ، فلا تأثير لذلك فى سير

الدعوى المدنية المرفوعة معها[1] ، ويرتكن مجلس الدولة فى هذا الاتجاه إلى أن من وقع عليه ضرر من جراء نشاط مشروع تقوم به الإدارة أن يتحمله فى سبيل المصلحة العامة ويعد ذلك عدولا منه عن أحكامه التى سار عليها منذ عام ١٩٥٠ حتى ١٩٥٦ عندما قرر مسئولية الإدارة المرتبة ضررًا للغير[2] .

ويرتب المجلس مسئولية الإدارة الموجبة للتعويض على أساس أن الأصل فى مسئولية الإدارة عن قراراتها أنها لا تسأل عن القرارات التى تصدر منها إلا فى حالة وقوع خطأ من جانبها ، ولم يرتب مسئولية الإدارة دون خطأ . ويتمثل خطأ الإدارة الموجب الحكم بالتعويض الآتى :

أولا : أن تكون هذه القرارات غير مشروعة ومشوبة بعيب أو أكثر من العيوب التى نص عليها قانون مجلس الدولة [3] .

ثانيا : أن ينجم عن الخطأ ضرر .

ثالثا : وجود رابطة السببية بين الخطأ والضرر الحادث ، فإذا برئت من هذه العيوب كانت قرارات الإدارة مشروعة ومطابقة

---

(١) المحكمة الإدارية العليا ، جلسة ٤ / ١ / ١٩٦٩ ، المجموعة السنة ١٤ ص ٢١٢ .

(٢) المحكمة الإدارية العليا ، جلسة ١ / ٢ / ١٩٦٩ السنة ١٤ ، ص ٣١٣ وحكمها الصادر بجلسة ١٧ / ١ / ٧٠ السنة ١٥ ، ص ١٣٣ .

(٣) العيوب التى تشوب القرارات الإدارية هى :

(ا) عدم الاختصاص .　　　(ب) وجود عيب فى الشكل .

للقانون ، ولا تسأل الإدارة عن نتائجها مهما ترتب عليها من أضرار أصابت الغير ارتكاناً إلى انتفاء ركن الخطأ[1] .

ولا جرم فى أن يتحمل الأفراد فى سبيل المصلحة العامة نتائج نشاط الإدارة المشروع المطابق للقانون ولو نتج عنها لهم ضرر .

وفى حكم آخر أشارت المحكمة الإدارية العليا إلى أن سحب الجهة الإدارية للترخيص السابق منحه بسبب حاجة التنظيم يرتب التعويض العادل لصاحب الشأن ، ويكون سنده القانونى لإقرار السحب القائم على أسبابه الصحيحة من القانون وذلك بسبب مساواة الأفراد أمام التكاليف العامة .

لذلك فقد اتجه القضاء إلى تأكيد تمكين سلطات الضبط الإدارى من ممارسة حريتها فيما تتخذه من قرارات وما تقوم به من إجراءات تنفيذية وذلك من أجل تحقيق التوافق والانسجام وتحقيق التقارب بين قيام سلطات الضبط بوظائفها وتحقيقها بأفضل الطرق دون عنت أو ضغط ، وبين تحقيق وكفالة الحرية للأفراد وحمايتهم من أى خروج أوعنت تقوم به سلطات الضبط فى مواجهتهم[2] .

واتجه من خلال ذلك إلى خضوع هذه الأجهزة لرقابة القضاء الإدارى إلا فى حالات محددة هى إساءة استعمال السلطة كما لو

---

(١) وجود عيب بسبب مخالفة القانون أو اللوائح أو الخطأ فى تطبيقها أو تفسيرها أو تأويلها .

(٢) إساءة استعمال السلطة .

استعملت لتحقيق غرض غير مشروع وفى غير اختصاصها لبواعث شخصية ، أو خرجت بسلطتها على قيد فرضه القانون عليها ، وفيما عدا ذلك فإن السلطة التقديرية هى حق لسلطات الضبط الإدارى وجهاته .

وأوضحت المحكمة فى العديد من أحكامها أن حرية الإدارة فى تصرفاتها شرط لتخليها عن الروتين والمعوقات ولتصبح وظيفتها أوسع من مجرد تنفيذ القوانين واللوائح وتحقيق النظام العام فى نطاق من كفالة الأمن الاجتماعى والصالح العام لأبناء الوطن بصورة ما أو بأخرى .

وأوضحت المحكمة فى ذلك الاتجاه أن سلطتها محددة من حيث المدى فى هذا المجال ، وكلما كانت سلطة القاضى فى بسط رقابته على عمل رجل الضبط محددة ، كلما كان لجهاز الضبط الإدارى سلطات أوسع مدى فى التصرف ، وعلى ذلك نستطيع القول بأن سلطة الضبط والرقابة عليها إنما هى على درجات متفاوتة مختلفة .

وقد حاولت محكمة القضاء الإدارى أن توضح حدود تلك الرقابة فى أحكامها وهى كلها تشير إلى التفرقة بين مجالين هما حالة وجود النص وحالة عدم وجوده ، وقيام القضاء باستخلاص ما إذا كان القرار ينطوى على تعسف فى استعمال السلطة من عدمه ، وهى الفعل الأساسى فى تقدير مدى ما أصاب الحرية المكفولة من قيود أو تحديد لنطاق ممارستها وفى حدودها الطبيعية المقرر لها فى مجال

النشاط الفردي ، لاشك يحقق لها الحماية ، وكذا تجد أن الضمانة القضائية ذات علاقة وطيدة بحماية الحريات والتى تولى تلك الحريات عناية خاصة وتعتبر ركنًا أساسيًا فى البنيان المحقق لضمانات الحرية وممارستها وذلك لما يتمتع به القضاء من حيدة استقلال وتنأى كذلك أحكامه عن المؤثرات مما يضفى عليها الهيبة ويكسبها الاحترام والتقدير وهو أول الصفات اللازمة للانصياع لها والرضوخ لأحكامها ، ويقوى هذا المجال وذلك الضمان ما تتضمنه الدساتير والقوانين من إدراك لهذا القدر من الحماية المكفولة للقضاء ومدى الحصانة الواجب توافرها له وضمنتها نصوصها المختلفة وهكذا ، غير أن مجال الحريات وقضاياها لا يقتضى امتناع القضاء عن التدخل بالإلغاء لإجراءات جهات الضبط الإدارى أن يخلو من عيب إساءة استعمال السلطة ، بل إنه قد يتدخل فى تقديرها فيراجعها فيما اتخذته من إجراءات متطلبًا أن يكون الإجراء المتخذ قائما على أسباب جدية تبرره وأن يكون لازمًا لدرء الخطر المهدد للأمن والسكينة والصحة العامة وتقع على عاتق القضاء هذه المهمة فى التوفيق بين الإجراء الضابط والحرية .

وقد أوضحت محكمة القضاء المبادئ[1] السابقة فى حكم لها ، بقولها « إنه من المقرر فقهاً وقضاءً أن مبدأ المشروعية يقوم على

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٢١٧ / ٢ ق ، جلسة ٢٥ / ٢ / ١٩٦٩ ، المجموعة ثلاث سنوات ٦٦ - ٦٩ ، ص ٥٧٥ .

وجود قواعد تلتزم جهة الإدارة باحترامها ومراعاتها فى نشاطها وتصرفاتها ، وهذه القواعد تملى على الإدارة قيودًا لصالح الناس .

ومع ذلك فإن حماية حرية الأفراد والناس ينبغى ألا تنسينا حاجة الإدارة إلى قسط من الحرية يكفل لها حسن إدارة المرافق العامة ، ولئن كان من الضرورى الحيلولة دون استبداد الإدارة مع الأفراد ، فلابد أيضًا أن نحرر الإدارة من طابع الآلية والجمود وأن نجنبها ما استطعنا طريق روتينها الإدارى العقيم ، وعلينا ألا نغل أيدى عمالها ونميت فيهم روح التصرف الحسن والتدبر المعقول بل علينا أن نشجع فيهم ملكة الخلق وروح الابتداع والابتكار ، ذلك ما دفع القضاء والفقه بل والشارع من بعدهم فى فرنسا وفى مصر وغيرها من الأمم التى بلغت شأوا يذكر فى مجالات القانون الإدارى ونظمه إلى الأخذ بمذهب ضرورة بعدهم بعض امتيازات من شأنها خلق موازنة عادلة بين الصور التى فرضها مبدأ المشروعية على حرية الإدارة حماية لحرية الأفراد من جهة وبين ضرورة تخليص الإدارة من طابعها الروتينى الآلى ضمانًا لحسن سير الإدارة وسلامة تشغيل دولابها من جهة أخرى . فجاءت الموازنة المنشودة بمنح جهات الإدارة قسطًا متفاوتًا من الحرية فى صورة امتيازات متنوعة فى مقدمتها السلطة التقديرية تحررها من مجرد تنفيذ القوانين ولوائحها مراعاة لحسن مقتضيات العمل وما تتطلبه الحياة الإدارية من ضرورات ، فللجماعة مصلحة مؤكدة فى ألا ترى الإدارة آلة

صماء عمياء ، بل لها مصلحة جدية فى أن ترى الإدارة مزودة بقدر من الطاقة لتواجه كل حالة بما يلائمها تحقيقاً لإشباع الحاجات لزيادة الإنتاج وللمصلحة العامة . فالسلطة التقديرية إذن لازمة لحسن سير الإدارة لزوم السلطة المحددة لحماية حقوق الأفراد وحرياتهم ، وإذا كانت السلطة التقديرية تقوم على الإطلاق بمعنى أن الإدارة تكون فى ممارستها للسلطة التقديرية بمنجاة من كل رقابة قضائية إلا إذا دفع بأن الإدارة قد استعملت سلطتها التقديرية لتحقيق غرض غير مشروع أو لم يجعله المشرع من اختصاصها فإن قضاء هذه المحكمة قد خرج على هذه القاعدة فى مجال قضاء التعويض ، وكذلك وضع بعض الضوابط للإدارة فى مجال قضاء الإلغاء ، فقضت بأنه فى غير الأحوال التى تقيد فيها سلطة الإدارة التقديرية بنص فى قانون أو لائحة أو بمقتضى قاعدة تنظيمية عامة التزمتها فإنه يصبح التقدير من إطلاقات الجهة الإدارية تترخص فيه بمحض اختيارها فتستقل بوزن مناسبات قرارها وبتقدير ملاءمة أو عدم ملاءمة إصداره بما لا معقب عليها فى هذا الشأن مادام لم يثبت أن قرارها ينطوى على إساءة استعمال السلطة ، وشرط ذلك أن تكون جهة الإدارة قد استحدث اختيارها من عناصر صحيحة مؤدية إلى صحة النتيجة التى انتهت إليها .

المبحث الثانى
موقف مجلس الدولة من قضايا الحرية

كان لمجلس الدولة المصرى وما يزال مواقفه المشرفة فى حماية مكاسب الحرية والدفاع عنها والتصدى لمن يحاول انتهاكها أو النيل منها ، وفى سبيل ذلك وضع القواعد والنصوص المنظمة لها فى قالبها الصحيح مع إرساء قواعد وأسس راسخة لمفاهيم سليمة لأنواع من الحريات وقواعد أساسية لتنظيمها بما يكفل حمايتها فى نطاق القانون وصالح المجتمع .

وقد أصدرت محاكم مجلس الدولة العديد من الأحكام الضامنة للحرية مقررة أن فرض القيود على نشاط معين من الأنشطة إنما يتمثل فى تنظيم هذا النشاط وترتيب أوضاعه ورسم السبل الواجبة الاتساع فى ممارسته بحيث تجرى تلك الممارسة فى إطار منضبط تتحقق فيه الغاية المنشودة مع هذا التنظيم ويمتنع معه كل جنوح أو شطط .

وعملية التنظيم هذه تجد حدها الطبيعى فى بقاء النشاط مباحاً ، ولا يمكن أن تتجاوز ذلك إلى تحريم النشاط كلية وإلا كان ذلك من

قبيل مصادرة النشاط والتغول على الحرية[1] .

وبالتالى لا جدال أن النتائج المترتبة على كفالة حق التقاضى تعتبر دعامة أساسية من دعامات ضمانات الحرية ، خاصة وقد استقر فى الوجدان القانونى للمجتمعات الإيمان بأن للفرد الحق فى أن يجد قاضيًا ليفصل فى الخصومة بينه وبين الغير حتى ولو كان هذا الغير هو السلطة نفسها والتى لا يجب أن تحصن بنص فى قانون أو لائحة أى عمل يمس الحرية أيًّا كانت (من قريب أو بعيد) ضد حق رفع الدعوى عنها إلغاء أو تعويضًا والتى طالما كانت تصدر تحت عبارة الحماية وتحصين القرار دون حق فى الاعتراض أو التظلم أو مجال لتصحيح قرار خاطئ[2] .

وبالتالى فشعور المواطن بوجود قاض يفصل فى خصومته ويبحث شكواه يصبح مجالاً لجو الحرية والذى لا يفصل عنها أبدًا .

وكفالة حق التقاضى التى يقررها المشرع ضد الإجراءات الضبطية المخالفة لأحكامه إنما تتضح أكثر من خلال التعرض لمفهوم الضمانة القضائية باعتبارها من الوسائل التى يمكن للأفراد بمقتضاها إيضاح اعتراضهم على الإجراءات المخالفة للتنظيم

---

(١) يراجع حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٠٦٤/ ٢٧ ق جلسة ٢١ / ٥ / ١٩٧٤ .

(٢) وقد صدر القانون رقم ١١ لسنة ١٩٧٢ بإلغاء موانع التقاضى ، تراجع م ٢٢١ من هذا القانون .

التشريعى أو اللائحى للحرية أو المتصلة بغيرها من الأمور المرتبطة بمصالحهم أمام السلطة القضائية المختصة .

وهذا إنما يعنى تطبيقًا لمبدأ الشرعية من خلال تأكيد الحق فى إلغاء الإجراءات المخالفة للقانون والتى تعد فى ذاتها مخالفة من السلطات الضابطة لإدارة السلطة ، والمتمثلة فى التشريع .. وهذا يؤكد أن كفالة الحرية إنما تتأتى من خلال اتباع الإدارة لمقتضيات التشريعات التى ضمنت تلك الحرية[1] .

وليس ثمة شك فى أن مثل هذه الرقابة القضائية أمر مرغوب فيه بل واجب لازم للاطمئنان على صدور الإجراءات الضابطة مطابقة لإرادة المشرع ، مراعية لحقوق الأفراد الواردة فيها كافلة لممارستهم لها . وهذه الرقابة تتفق أيضًا مع منطق القانون باعتبارها تعبر عن تنازع اتجاهين قانونيين أحدهما مرتبط بالحق والآخر مرتبط بقانونية الإجراء ، وعلى القاضى وفق طبيعة وظيفته أن يفض هذا التنازع عن طريق قيامه بتغليب القاعدة القانونية السليمة ووضعها موضع التنفيذ ، محققًا بذلك الهدف والغاية من النص عليها وتضمينها الإجراء ، فهى مكنة تحقق للأفراد الحماية والمواجهة بالوقوف أمام القائم على الإجراءات باحتمال إبطال

---

(١) Braibant (C), Questoux (c), Wiener (c), le control de l'administration et la protection des citoyens ed 1973 p 41-44. et 265.

الإجراء أو إلغائه مع مايترتب على ذلك من آثار .

فالضمانة القضائية إذن لها علاقتها الوطيدة بالحرية وضمانها ضد عسف الإدارة من الاعتداء عليها بإجراءاتها المغرضة أو المخالفة للقانون ، الهادفة إلى عناية يشوبها البعد عن المصلحة العامة وهو يضفى على الحرية هيبة تكتسبها من تقرير المشرع والسلطات لها بإبطال أى تصرف من الإدارة يصدر على غير هدى من النصوص ولو لمصلحة محققة أو غاية سامية ، ومادامت تغاير ذات المصلحة أو نفس الغاية التى قصدها المشرع بنصه على وجوب انتهاج تلك الإجراءات المحددة لوضعها موضع التنفيذ .

وكل ما سبق من مبادئ إنما هو انطلاق تطبيقى للقواعد العامة التى أسستها أحكام مجلس الدولة .

ونستعرض فى هذا المقام بعض الأمثلة للأحكام التى صدرت من مجلس الدولة فى قضايا الحرية .

المطلب الأول
الحريات الشخصية

وهى تتضمن حرية التنقل فى الداخل والخارج ، وموقف القضاء من قرارات القبض والاعتقال والصحافة وحرية الاجتماع . وحق تكوين الجمعيات ، وتكوين النقابات والاتحادات وأخيرًا حرية العقيدة .

١ - حرية التنقل داخل البلاد :

ومثال ذلك فى أنه قد صدر قرار لوزير الداخلية بإبعاد المدعى .. من محافظة الاسكندرية إلى قرية نجح خياطة - الخرجة قبلى - البلينا ، بدعوى اتهامه بقتل زوج شقيقته .

وشادت المحكمة قضاءها فى إلغاء القرار المطعون فيه ، تأسيسًا على أن الثابت من الأوراق - التى لم تجحدها جهة الإدارة أنها لم توجه إلى المدعى أى اتهام ، كما أن صحيفة الحالة الجنائية المقدمة من المدعى سلبية ، إذ خلت من تسجيل أية جريمة ضد المدعى بما فيه حسن سيره وسلوكه .. ومن ثم يكون قرار الإلغاء المطعون فيه

قام على غير سند من القانون أو الواقع وبالمخالفة لأحكام الدستور التى تكفل حرية المواطن فى الانتقال[1] .

٢ - حرية السفر للخارج :

وقد استقر قضاء المحكمة الإدارية العليا[2] فى هذا الشأن على أن حرية التنقل من مكان إلى آخر ومن جهة إلى أخرى والسفر خارج البلاد هو مبدأ أصيل للفرد وحق دستورى مقرر له لايجوز المساس به دون مسوغ ولا الحد منه بغير مقتضى ولا يتقيد إلا لصالح المجتمع وحمايته والحفاظ على سمعته وكرامته وبالقدر الضرورى لذلك ، إلا أنه من الأصول المقررة أنه بحكم ماللدولة من سلطة على رعاياها فإن لها مراقبة سلوكهم داخل البلاد وخارجها للتثبت من التزامهم بالقيم الخلقية وعدم ميلهم عن الطريق السوى فى مسلكهم وللتعرف على مبلغ إدراكهم للمسئولية الوطنية وماتقتضيه من الأخذ بأسباب الاستقامة والكرامة فى تحركاتهم والتأكد من اتسام تصرفاتهم بالتقاليد والأحوال المرعية والبعد عن كل مايسىء إلى الوطن ، وذلك كله حتى تتمكن فى الوقت الملائم من اتخاذ

---

(١) حكم القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٣٣٨ / ٣٥ ق ، جلسة ١٤ / ٤ / ١٩٨١ (غير منشور) .

(٢) الادارية العليا ، الطعن رقم ٢٥٧ / ٢٦ ق ، جلسة ٢٧ من فبراير سنة ١٩٨٢ . والطعن رقم ٢٧٩ / ٢٧ ق ، جلسة ٢٧ من نوفمبر سنة ١٩٨٢ (غير منشورين) .

الإجراءات والاحتياطات الوقائية الكفيلة بمنع أى انحراف أو اعوجاج من شأنه أن يضر بمصلحة البلاد ويؤذى سمعتها فى الخارج أو لغير ذلك من الأسباب المتعلقة بالأمن أو الصالح العام ، ولاشك أن الدولة تملك فى هذا المقام قدرًا من التقدير فى منع رعاياها من السفر إلى الخارج ، كلما قام لديها من الأسباب الهامة مايبرر ذلك .

وتطبيقا لذلك قضت المحكمة الإدارية العليا[1] ، فى دعوى أقامها أحد الأفراد ضد قرار مصلحة الأمن العام بوزارة الداخلية بمنعه من السفر ووضع اسمه فى قوائم الممنوعين من السفر ، بدعوى أنه سبق ضبطه بميناء الاسكندرية ومسجل بقسم مكافحة المخدرات بالاسكندرية .. وأنه عضو خطير فى عصابة تهريب مخدرات ومن الخطرين على الأمن العام بسبب نشاطه المكثف فى تهريب المخدرات والاتصال بالعصابات الدولية التى تباشر هذا النشاط .

وأقامت المحكمة قضاءها برفض الدعوى . على أن القرار المطعون فيه بإدراج اسم المدعى فى قوائم الممنوعين من السفر جاء مطابقًا لأحكام القانون رقم ٩٧ لسنة ١٩٥٩ فى شأن جوازات السفر ولأحكام قرار وزير الداخلية رقم ٨١٢ لسنة ١٩٦٩ فى شأن قوائم الممنوعين واستند فى ذلك إلى أسباب صحيحة مستمدة ومستخلصة من أصول تنتجها .

---

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٣٠٥ / ٢٦ ق ، جلسة ١٢ / ١١ / ١٩٨٣ (غير منشور) .

كما قضت المحكمة فى دعوى أخرى[1] ، بأن الحرية الشخصية حق مقرر لايجوز الحد منه أو انتقاصه إلا لمصلحة عامة فى حدود القوانين واللوائح ودون ماتعسف أو انحراف فى استعمال السلطة وقد كفلتها دساتير العالم أجمع وقررت لها من الضمانات ماتسمو به من المآرب الشخصية وتنأى بها عن الهوى وتكفل لأبناء البلاد جميعًا تمتعهم بحقوقهم الفردية وهى لاتتقبل من القيود إلا ماكان يهدف منها للخير المشترك للكافة ورعاية الصالح العام .

إن حق التنقل وهو نوع من الحرية الشخصية للفرد لايجوز مصادرته بغير علة ولامناهضته دون مسوغ أو تقييده بلا مقتض والمدعى سبق أن صرح له بالسفر خارج البلاد لأعماله التجارية مرتين ولاخطر من مغادرته البلاد على أمن الدولة وسلامتها . وقد وافقت إدارة الأمن العام على التصريح له بتحديد جواز سفره ، لهذا فما كان هناك مبرر لتقييد حريته الشخصية والامتناع عن تسليمه جوازه ومن ثم تكون الدعوى على أساس سليم من القانون متعينًا الحكم بطلبات المدعى فيها .

وقد اطرد قضاء مجلس الدولة على دفع العدوان على الحقوق والحريات العامة . وقد قضت بوقف تنفيذ قرار وزارة الداخلية بمنع

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٤٧٤ / ٥ ق ، بجلسة ١٢ / ١ / ١٩٥٣ ، المجموعة السنة السابقة ص ٣٠٢ .

المدعى جواز سفر وبالتالى الحرمان من حق الهجرة للخارج ، وجاء بحيثيات الحكم[1] :

إنه بافتراض صحة الوقائع الواردة فى تقرير الشرطة الجنائية الدولية والذى جاء فيه أنه (أى المدعى) حاول فى ٢٦ / ٧ / ١٩٧٩ اغتصاب امرأة أغراها باصطحابه فى سيارته للنزهة فى إحدى الغابات وكان معها صديقة لها ولما استغاثت الضحية توقف أحد ركاب السيارات لمساعدتها ، ولكن المدعى قاد سيارته بأقصى سرعة فارتطم بعمود للإنارة وترتب على هذا الحادث تحطيم العامود والسيارة كلية وإصابة الضحية وصديقتها وعند ضبط المدعى تبين أن درجة تركيز الكحول فى دمه ٥٨٪ وقد حكم عليه فى ٣١ / ١ / ١٩٨٠ بالسجن ٢٠ شهرًا وصار الحكم نهائيًا فى ٢٣ / ١٠ / ١٩٨٠ وبعد انقضاء فترة العقوبة فى ٢٨ / ٥ / ٨١ تم إبعاد المدعى إلى مصر ، فإنه لايبرر النتيجة التى انتهت إليها جهة الإدارة وهى الامتناع عن منح المدعى جواز سفر ، ذلك أن التقرير المشار إليه يفيد أن المدعى ارتكب الأفعال المنسوبة إليه وهو فى حالة سكر الأمر الذى ينفى عنه أية نزعة إجرامية أو انحراف عن السلوك يسىء إلى سمعة البلاد فى الخارج ، وفضلا

---

(١) يراجع : حكم محكمة القضاء الإدارى ، فى الدعوى رقم ٥٠٦٦ / ٣٦ بجلسة ٢٢ / ٣ / ٨٣ ، والدعوى رقم ٣٧٧٨ / ٣٧ قد بجلسة ٢٥ / ١٠ / ١٩٨٣ (غير منشورين) .

عن ذلك أن المدعى أقام فى ألمانيا ١٤ عامًا وما نسب إليه يعتبر حادثًا فرديًا لايخلو منه أى مجتمع وليس من شأنه التأثير على سمعة البلاد فى ألمانيا التى لها أن شاءت أن تسمح له أو لا تسمح بدخولها مرة أخرى ، الأمر الذى يكون فى قرار الإدارة السلبى بالامتناع عن منحه جواز سفر بدل فاقد .

وانتهت المحكمة إلى القضاء بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه ..

تقديس الحرية الشخصية (وقف تنفيذ وإلغاء قرار الاعتقال)

مثال ذلك ، فى الدعوى التى أقامها المدعى .. بطلب وقف تنفيذ وإلغاء قرار اعتقاله . بدعوى أن له نشاطًا يهدد الوحدة الوطنية ، وأنه سبق تظلمه من قرار الاعتقال لرئيس الجمهورية إلا أنه رفض تظلمه .

وقضت المحكمة بوقف تنفيذ قرار الاعتقال تأسيسًا على أن التظلم إلى رئيس الجمهورية ليس طريقًا بديلًا لالتجاء المعتقل (أو المقبوض عليه) إلى القضاء المختص طالبًا وقف تنفيذ وإلغاء القرار المتخذ ضده ، لأن التظلم إلى رئيس الجمهورية ليس إلا تظلمًا إداريًا لايحقق للمضرور مزايا قضاء الإلغاء وضماناته ، وبالتالى لايكون الالتجاء إلى رئيس الجمهورية بمثابة طريق طعن مقابل للطعن القضائى يغنى عن الالتجاء إلى القضاء الإدارى الذى يظل هو الوسيلة الفعالة لاحترام الشرعية بحكم الضمانات المتوافرة له

والآثار المترتبة عليه[1] .

والغريب من الأمر أن جهة الإدارة امتنعت عن تنفيذ الحكم الواجب النفاذ ، بدعوى أن التظلم من قرار القبض والاعتقال فى ظل حالة الطوارئ من اختصاص رئيس الجمهورية وحده وليس للقضاء أن يشاركه فى هذا الاختصاص ، وإنه إذا كانت المحكمة قد تعرضت فى الدعوى الماثلة وأصدرت حكمها بوقف تنفيذ قرار الاعتقال ، فإنه بذلك تكون قد تجاوزت حدود ولايتها وانحدرت بحكمها إلى مرتبة غصب السلطة .

وقد حدا هذا بالمعتقل إلى أن يقيم استشكالا فى الحكم وطلب الاستمرار فى إجراءات تنفيذ الحكم المستشكل ضده . وقد أجابته المحكمة إلى طلبه .

التعويض عن قرار الاعتقال الخاطئ :

وقضت محكمة القضاء الإدارى[2] بالتعويض عن قرار الاعتقال الخاطئ ، فى دعوى تخلص وقائعها فى أنه فى شهر نوفمبر ١٩٥٤ اعتقل المدعى – وهو من العاملين فى حقل التعليم – بدعوى أنه

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٢٣٧ / ٣٦ ق ، بجلسة ١٢ / ٥ / ١٩٨٢ (غير منشور) .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٩٣٥ / ٣٢ ق ، جلسة ٨ / ٢ / ١٩٨٠ ، والإدارية العليا الطعن رقم ٦٧٥ / ٢٢ ق ، بتاريخ ٢٧ من مايو سنة ١٩٧٨ .

من جماعة الإخوان المسلمين المنحلة وزُجَّ به فى السجن الحربى ، وقد ذاق من العذاب والتعذيب والإهانة مالايخطر على بال ، وبلا رحمة ولاهوادة ، إلى أن أفرج عنه فى يونية ١٩٥٦ ، وأعيد القبض عليه مرة أخرى فى أغسطس ١٩٦٥ ، واستمر معتقلا بين العديد من السجون ، دون أن توجه إليه أى تهمة ودون أن يقدم للمحاكمة إلى أن أفرج عنه فى ٤ / ١٢ / ١٩٦٧ .

وأقامت المحكمة قضاءها بتعويض المدعى ، على أساس أن نظام الأحكام العرفية أو نظام الطوارئ - الذى صدر قرار الاعتقال فى ظله - فى أصل مشروعيته نظام استثنائى يستهدف غايات محدودة وليس فيه مايولد سلطات مطلقة أو مكنات بغير حدود ولامناص من التزام ضوابطه والتقيد بموجباته ولا سبيل إلى أن يتوسع فى سلطاته الاستثنائية وتدور فى فلك القانون وسيادته ، ويتقيد بحدوده وضوابطه المرسومة .

والثابت فى هذا الصدد أن حق رئيس الجمهورية فى إصدار أوامر القبض والاعتقال مقيد قانوناً ولايتناول سوى المشتبه فيهم والخطرين على الأمن والنظام العام ، أى أنه مقصور فى نطاقه ومداه على من توافرت فيهم حالات الاشتباه وقد قامت بهم خطورة على الأمن والنظام العام تستند إلى وقائع حقيقية منتجة فى الدلالة على هذا المعنى ، وفيما خلا هاتين الحالتين لايسوغ التغول على الحريات العامة وأساس بحق كل مواطن فى الأمن والحرية وضماناته

الدستورية المقررة ضد القبض والاعتقال التعسفى فكرامة الفرد وعزته دعامة لاغنى عنها فى مكانة الوطن وهيبته . وأنه قد تم اعتقال المدعى بقرار جمهورى فى غير الحالتين اللتين أبيح من أجلهما الاعتقال طبقًا لقانون الأحكام العرفية أو الطوارئ ، فتنصرف إلى المشتبه فيهم والخطرين على الأمن والنظام العام إذ أن الجهة الإدارية لم تقدم مايثبت توافر أى من الحالتين فى شأن المدعى ، وبذلك يكون قد انتفت أسباب الاعتقال وموجباته قانونًا ويغدو القرارين المطعون فيهما باطلين ، ومن ثم يسوغ التعويض عن الأضرار الناجمة من جرائها ، إذ أن الاعتقال فى ذاته بغير أسباب إجراء خطير لما فيه من اعتداء على الحرية الشخصية فإنه قد مس كرامة المدعى واعتباره . وأدى إلى آلام نفسية صاحبت ذلك كله ، فضلًا عن الأضرار الأدبية والنفسية التى لحقته والمحكمة قدرت التعويض بمبلغ ٥٠٠٠ (خمسة آلاف جنيه) .

وفى دعوى أخرى قضت المحكمة[1] بتعويض المدعى عن قرار الاعتقال الخاطئ ، تخلص واقعاتها فى أنه فى ٥ / ٩ / ١٩٦٥ تم اعتقال المدعى وظل معتقلا فى قنا وطرة والقلعة وغيرها فى جو يسوده الإرهاب بحيث حيل بينه وبين أسرته والمجتمع لمدة تزيد على عامين واستحال عليه اتخاذه إجراءات قانونية ، ثم أفرج عنه من

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى . الدعوى رقم ١٠٦٨ / ٣٥ ق ، جلسة ٢ / ١ / ١٩٨٣ .

١٤ / ١١ / ٦٧ وفى خلال تلك الفترة حرم من راتبه وفقد سكنه لعجز الأسرة عن سداد الأجرة وبيعها كثير من ممتلكاتها تحت وطأة الحاجة ، وذلك بدعوى انتمائه لإحدى الجماعات المنحلة والمحظور نشاطها قانونًا فى فترة عصيبة مرت بها البلاد تكالبت فيها القوى المعادية داخليًّا وخارجيًّا لتقويض النظام والإخلال باستقرار البلاد وأمنها فاستدعى الأمر اتخاذ الإجراءات الكفيلة بضمان استتباب الأمن والنظام باعتقال ذوى الشبهة والخطرين على الأمن العام ومنهم المدعى .

وأقامت المحكمة قضاءها بتعويض المدعى على أساس أن الإدارة لم تذكر سببًا صريحًا لقرار الاعتقال سوى أن المدعى سبق اعتقاله فى عامى ١٩٤٩ و١٩٥٤ وهو الذى دفع الإدارة إلى اتخاذ قرارها ، وترى المحكمة أن ذلك لايكفى لإسباغ المشروعية على قرار الاعتقال ، إذ أن الجهة الإدارية لم تنسب إلى المدعى حتى فى هذين العامين ارتكاب جرائم معينة أو قيامه بأعمال من شأنها أن تؤدى إلى الإخلال بالأمن والنظام العام إذ أن حكمًا قضائيًّا صدر ضده ، كما لم تنسب إلى المدعى فى الفترة من ١٩٥٤ حتى تاريخ الاعتقال فى ٧ / ٩ / ١٩٦٥ وهى فترة تجاوز الأحد عشر عامًا وقائع محددة تشكل خطورة على الأمن والنظام ، ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد فقد ركن السبب لتغوله على حرية المدعى بغير مبرر قانونى ، وصدر بالتالى غير مشروع بما يشكل ركن الخطأ

فى حق الجهة الإدارية المدعى عليها ، أما بالنسبة لركن الضرر وتوافر علاقة السببية بين الخطأ والضرر ، فليس ثمة شك فى أن قرار الاعتقال فى ذاته تترتب عليه أضرار جسيمة للمدعى بما فيه من تقيد حريته بغير سند من القانون وحرمانه من مورد رزقه هو وأسرته فضلا عما يسببه من جراء الاعتقال من آلام نفسية وأدبية وترى المحكمة تقدير التعويض عن هذه الأضرار بمبلغ ٢٠٠٠ ألفى جنيه .

وقد توجت المحكمة الإدارية العليا[1] قضاءها السابق فى حكم حديث لها حيث قضت بأن المدعى قد فصل من عمله بقرار رئيس الجمهورية رقم ٩٨٥ لسنة ١٩٥٥ الصادر فى ٣ يونية سنة ١٩٥٥ بسبب اعتناقه للمبادئ الشيوعية وإذ خلت الأوراق من دليل صادق على هذه الواقعة وهى بغرض ثبوتها لم تدفع المدعى إلى ارتكاب جريمة تستدعى عقابه طبقا لقانون العقوبات ، كما لم تنعكس فى أثرها على سلوكه الوظيفى لما يشكل إخلالا بواجبات وظيفته أو خروجا على مقتضاها ، وإذا كانت حرية الرأى من الحريات الأساسية التى حرصت الدساتير كافة على كفالتها ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد صدر فاقدًا ركن السبب مخالفًا بذلك صحيح حكم القانون .

---

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٨٥ / ق قد ، بجلسة ١٦ / ٦ / ١٩٨٤) .

وإنه مما لاشك فيه أن ذلك القرار قد ألحق بالمدعى ضررًا ماديًا وأدبيًا لذا كان حقًا له التعويض عن هذه الأضرار فى الحدود التى رسمها القانون .

٢ - تقديس حرية الاجتماع :

من أبرز الأمثلة ماقضت به محكمة القضاء الإدارى[1] ، فى دعوى تخلص وقائعها فى أن المدعى بوصفه رئيسًا للجنة الاحتفال بذكرى الزعيم مصطفى النحاس - تقدم بطلب بإقامة احتفال بذكرى وفاته يوم ٢٥ أغسطس ١٩٨٣ ، وقد تلقى ردًا من جهات الأمن برفض طلبه . وقد نعى المدعى على القرار لمخالفته للدستور والقانون إذا حال بين المدعى وسائر المواطنين فى أن يمارسوا حق الاجتماع وهو حق مشروع ومباح فى الدستور ولايجوز مصادرته ولا حرمانه منه ولاتقييده فى استعماله .

وقضت المحكمة أنه بناء على الاتفاق الذى تم بين المدعى ووزارة الداخلية ونظرًا لاجابته إلى طلبه ، فإن الخصومة تعتبر منتهية . ومن ثم تكون جهة الإدارة قد نزلت على حكم الدستور وصحيح حكم القانون .

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى - الدعوى رقم ٤٩٥٧ / ٣٧ ق ، جلسة ١٥ / ١١ / ١٩٨٣ .

كما قضت المحكمة فى دعوى أخرى[1] بأنه إذا كان القرار المطلوب وقف تنفيذه يقف فى سبيل استعمال حق مشروع قرره القانون وأكده الدستور لغاية سامية أفصح عنها قانون الاجتماعات فى ديباجته وهى تيسير اشتراك الناس فى الحياة العامة للبلاد، فتعطيل هذا الحق الذى هو إحدى الحريات العامة ومنع استعماله فى هذه المناسبة الوطنية إلى أن يفصل فى الدعوى موضوعًا إنما هو أمر يفوت الغاية المقصودة من الاجتماع ويجعل نتائج القرار مما يتعذر تداركها .. إن حق الاجتماع ليس منحة من الإدارة تمنعها أو تمنحها كما تشاء، بل هو حق أصيل للناس اعترف به القانون وأكده الدستور، ولذا فهو لايقتضى طلبًا من قبل صاحب الشأن ولايلزم لنشوئه صدور قرار الإدارة بالترخيص فيه، وإنما هو مستمد من القانون وفقط يجب عليه إن أراد استعماله أن يخطر الإدارة بزمان الاجتماع ومكانه وغير ذلك من البيانات التى نص عليها القانون، وسلطتها فى منع الاجتماع وفى فضه هى سلطة استثنائية وهى تخضع لرقابة المحكمة للتعرف على ماإذا كان استعمالها مطابقًا للقانون نصًا وروحًا أم أنه ليس كذلك .

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى، الدعوى رقم ١٣٢٠ / ٥ ق، جلسة ٣١ / ٧ / ١٩٥١، مجموعة السنة الخامسة، ص ١١٥٠ .

تقديس حق تكوين الجمعيات :

وقضت محكمة القضاء الإدارى[1] ، بأن جمعية الإخوان المسلمين تكونت فى ظل ذلك الحق الأصيل فى تكوين الجمعيات الذى أعلنه الدستور وقرر قيامه فاكتسبت صفتها القانونية كما تمتعت بشخصيتها المعنوية منذ تكوينها وفق المبادئ المقررة من إسناد هذه الشخصية إلى كل هيئة استوفت عناصرها وتوافرت لها مقوماتها من إدارة خاصة ونظام تبرز به الإدارة وتظهر ، ومن ذمة مالية مستقلة عن ذمم أعضائها ومن ثم صدر القانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٤٥ بعدئذ ، وإذ حوى بعض القيود بالنسبة للجمعيات الخيرية والمؤسسات الاجتماعية التى نظمها ، وكانت أحكامه وتنظيماته تتناول الجمعيات القائمة عند صدوره ، وكان من أوجه نشاط جمعية الإخوان المسلمين أعمال الخير والبر فقد سجلت الجمعية أوجه نشاطها الخيرى فى وزارة الشئون الاجتماعية ، وبذلك استوت فى ظل القانون العام ووفق أحكام القانون الخاص خلقًا سويًا متكاملاً .

ولاوجه لما تتحدى وزارة الداخلية من أن القانون المدنى الجديد لم يعترف لأمثال جمعية الإخوان المسلمين فى مناحيها وأغراضها بالشخصية المعنوية ذلك أن نصوص هذا القانون لم تأت فى هذا

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٩٠ / ٣ ق ، بجلسة ١٧ / ٥ / ٦١ ، مجموعة السنة السادسة ص ١٣٢٧ .

الشأن بأحكام إنشائية تجب ماسبقها ، بل قنن القواعد التى كانت سائدة قبله ، وماجرى عليه القضاء واستقرت عليه أحكامه من الاعتراف بالشخصية اعنوية للجمعيات .

كما قضت المحكمة[1] بصدد حرية تكوين الجمعيات حيث قضت بأنه . ومن حيث يتعين بادئ ذى بدء التلميح إلى أن الرقابة على الجمعيات من حيث نطاقها ومداها يجب ألا تتعدى منطقة الرقابة إلى منطقة الإدارة ، إذًا الفرق واضح بين رقابة الدولة على الجمعيات . وبين إدارة الدولة لهذه الجمعيات فإذا كان الدستور قد كفل للأفراد حرية تأسيس الجمعيات .. فإنه يتعين الاعتراف بحق الدولة فى الإشراف على تلك الجمعيات .. ولكن يتعين أن يكون مدى هذه الرقابة فى نطاق عدم عرقلة الجمعيات فى تحقيق أغراضها الاجتماعية .

تقديس حق تكوين النقابات والاتحادات :

وقد قضت المحكمة[2] بإلغاء قرار المدعى الاشتراكى بالاعتراض عى ترشيح المدعى لعضوية اللجنة النقابية لشركة ..

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٣٢٨ / ٢١ ق ، بجلسة ١٠ / ١١ / ١٩٧٠ ، المجموعة السنة ٢٥ ص ١٢٣ .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٥٨٥٧ / ٣٧ ق ، بجلسة ٩ / ١٠ / ١٩٨٣ .

بدعوى أنه قد توافرت فى شأنه الدلائل على أنه من الداعين إلى مذهب ينكر وجود الأديان . تأسيسًا على أن مانسب إلى المدعى لا يعدو أن يكون قولاً مرسلاً عاريًا من الدليل والصحة . ومن ثم يكون قد صدر بالمخالفة لأحكام الدستور التى تكفل حرية الرأى وحرية تكوين النقابات والاتحادات على أساس ديمقراطى .

حرية العقيدة :

نصت المادة ٤٦ من الدستور على أن تكفل الدولة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية .

والملاحظ على النص السابق أن المشرع الدستورى قد أغفل ذكر قيد عدم الإخلال بالنظام العام وعدم منافاة الآداب ، فإن ذلك لايعنى إباحة الاعتقاد وإقامة الشعائر ولو كان ذلك مخلاً بالنظام العام ومنافيًا للآداب ، ذلك لأن المشروع رأى أن هذا القيد غنى الإثبات ، والنص عليه صراحة باعتباره أمرًا بديهيا وأصلاً دستوريًا يتعين أعماله ولو لم ينص عليه .

وبناء على ذلك فإنه يجب للاعتداد بالعقيدة وآثارها وللسماح بإقامة شعائرها أن تكون منبثقة عن الأديان المعترف بها وأن تكون مخالفة النظام العام والآداب وذلك لايعنى الحجر على العقائد ، ولكل إنسان أن يؤمن وأن يعتقد مايشاء ولا سبيل عليه فيما يدين به فى أعماقه غير أنه لايستطيع أن يرتب آثارًا خارج نطاق ذاته طالما كان

هذا الاعتقاد مخالفًا للنظام العام والآداب .

ولما كانت الطريقة البهائية فى معتقداتها ومسالكها ليست من الأديان السماوية الثلاثة المعترف بها وتناقض الشريعة الإسلامية كمصدر رئيسى للتشريع ، وتتناول الأموال الشخصية للفرد والأسرة بما يتعارض مع الأديان السماوية المعترف بها ومع القيم والتقاليد والتراث التاريخى للشعب المصرى فإنها تعتبر مخالفة للنظام العام فى مصر[1] .

تقديس حرية الصحافة :

قضت المحكمة[2] أن حرية الصحافة هى إحدى الحريات العامة التى كفلها الدستور ، ولايقتصر أثرها على الفرد الذى يتمتع بها ، بل يرتد إلى غيره من الأفراد ، وإلى المجتمع ذاته ، لذلك لم يطلق الدستور هذه الحرية ، بل جعل جانب التنظيم فيها أمرًا مباحًا على أن يكون التنظيم بقانون .

كما قضت[3] بإلغاء قرار ترخيص صحيفة .. بدعوى نشر مقالات وشكاوى طائفية ، وتبنى مواقف مناهضة للحكومة ، كانت

---

(١) مجموعة الفتوى والتشريع ، س ٣ و.س٣١ ، ص ٣٩٧ .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى . الدعوى رقم ٥٨٧ / ٥ ق ، بجلسة ٢٦ / ٦ / ١٩٥١ ، مجموعة السنة الخامسة ، ص ١١٠٠ .

(٣) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٦٥٧ / ٣٦ ق ، بجلسة ٢٩ / ٦ / ١٩٨٢ .

أحد الأسباب التى مهدت إلى وقوع أحداث جسيمة ، هددت الوحدة الوطنية والسلام والاجتماعي وسلامة الجبهة الداخلية .

وقالت فى أسباب حكمها : إن المشرع الدستورى تقديرًا منه لدور الصحافة المقدس بحسبان أنها السبيل الأهم ، والوسيلة الأجدى فى صون الحرية الشخصية والدفاع عنها ، قد أحاطها بالعديد من الضمانات لكفالة حريتها ، ولم يجز النيل من هذه الضمانات إلا بقدر محدود جدًّا ، أجاز اللجوء إليه ليس فى الظروف العادية . وإنما فى الظروف الاستثنائية بما تحمله من خطر جسيم يهدد الدولة فى أمنها ، كحالة الحرب ، أو حالة إعلان الطوارئ . ولما كان قرار إلغاء ترخيص الصحيفة قد صدر فى ظل الظروف العادية ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد صدر باطلا ، وجاء على خلاف حكم القانون وجديرًا بالإلغاء .

كما قضت[1] فى شأن إلغاء ترخيص دار الموقف العربى – بأن القرار المطعون فيه ماكانت تبرره ضرورة قائمة طبقًا للقواعد القانونية العادية وليس هناك قاعدة قانونية تجيز اتخاذه . ومن ثم يكون القرار قد جاء مخالفًا لحكم القانون جديرًا بالإلغاء .

والغريب فى الأمر أن الجهة الإدارية أقامت استشكال فى تنفيذ الحكم المشار إليه أمام محكمة القاهرة للأمور المستعجلة ، قضت المحكمة الأخيرة بعدم اختصاصها ولائيًّا نظر الإشكال ، وأحالته

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٨٠ / ٣٦ ق ، جلسة ١١ / ٢ / ٨٢ (غير منشور) .

بحالته إلى محكمة القضاء الإدارى بالقاهرة لتنظره للاختصاص .

وقد انتهت المحكمة إلى رفض الإشكال فى تنفيذ الحكم تأسيسًا على أن الجهة الإدارية لم تستند إلى سبب يؤدى إلى بطلان الأحكام أو انعدامها ، كما لم تثر أى سبب آخر يتعلق بتنفيذ الأحكام ويسوغ وقفها ، ولذلك فإن الإشكال يكون غير قائم على أساس من القانون متعين الرفض[1] .

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، فى الدعوى رقم ٣٤٤٧ / ٣٦ ق ، بجلسة ٢٩ / ٦ / ٨٢ (غير منشور) .

المطلب الثانى
الحريات الاجتماعية

من أهم مبادئ القضاء فى شأن حماية الحريات الاجتماعية :

١ - المساواة فى تولى الوظائف العامة :

من أبرز أمثلة القضاء[1] فى هذا الصدد :

دعوى أقامها أحد الأفراد ضد قرار استبعاده من الترشيح للتعيين فى وظائف مساعد نيابة إدارية ، بدعوى أن والده يعمل (ساعى) بمكتب التسليف الزراعى التعاونى .. منذ أكثر من عشر سنوات ، وأنه يعمل حاليًا فى وظيفة موثق بالشهر العقارى بمركز ..

وقد أقامت المحكمة قضاءها بإلغاء القرار المطعون فيه . تأسيسًا على أن استبعاد اسم المدعى من المرشحين للتعيين بسبب مركز والده الاجتماعى ، برغم مايتمتع به هو ووالده من سمعة طيبة ، ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد جاء مفتقرًا إلى سبب قانونى

---

(١) حكم المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٥٨٣ / ١٨ ق ، جلسة ١٣ / ٦ / ١٩٧٦ ، س ٢١ ، ص ٢٠٧ وماتلاها .

سليم ، إذ تخطى المدعى فى التعيين فى وظيفة مساعد نيابة برغم أنه قد توافرت فيه جميع الشروط التى يتطلبها القانون ، وبرغم نجاحه فى الاختيار وحصوله على درجات فى شهادة الليسانس تفوق درجات بعض من شملهم القرار بالتعيين ، أما التعلل بالمركز الاجتماعى فلا يقوم فى ذاته سببًا صحيحًا لتخطى المدعى ، لأن التعيين فى مثل الوظيفة التى رشح لها المدعى يجب أن تتساوى فيه الفرص أمام المرشحين ، ولايسوغ أن يخضع لمثل الاعتبارات التى ساقتها النيابة الإدارية ، بعد إذ تبين أن سلوكه وسيرته لاتشوبها شائبة ، أما الظروف البيئية وأحكام التقاليد ، فإنها لاتتعارض مع طبيعة الوظيفة التى رشح لها ، وبالتالى فإن تخطيه فى التعيين من شأنه أن يشكل إخلالا بالحكم الدستورى الذى يقضى بالمساواة فى الحقوق العامة ومن بينها حق تولى الوظائف العامة .

٢ - حق التعليم :

ومن أبرز الحالات التى عرضت على قضاء مجلس الدولة - فى هذا الشأن - حالتان :

(أ) دعوى أقامها أحد الأفراد ، يطلب الحكم بوقف تنفيذ وإلغاء قرار المجلس الأعلى للجامعات ، الذى خصص للطلبة المصريين الحاصلين على الثانوية العامة من المملكة العربية السعودية ، نسبة من عدد أماكن المقبولين فى الجامعات تبلغ ٣٪

بالنسبة لكليات الطب وطب الأسنان والصيدلة والهندسة والاقتصاد والعلوم السياسية[1] .

وأقامت المحكمة قضاءها برفض الدعوى ، على أساس أن القرار المطعون فيه صدر من سلطة مختصة بإصداره وقيامه على أسباب مقبولة تتعلق بأوضاع الامتحانات فى المملكة العربية السعودية دون أن يحتاج فى هذا الصدد بإخلال القرار لمبدأ المساواة من الحاصلين على الثانوية العامة من مصر والحاصلين عليها من السعودية ، لأن المساواة بين المصريين فى الحقوق إنما تتحقق بتوافر شرطى العموم والتجريد فى القاعدة المنظمة للحقوق وليست مساواة حسابية ، وبالتالى فإنه يجوز قانونًا تقرير أحكام تتحدد بها المراكز القانونية التى يكتسبها الأفراد ، طالما تساوت ظروفهم ، أما إذا اختلفت الظروف من بعض الأفراد والبعض الآخر ، انتفى مناط التسوية دون أن يعد ذلك إخلالا بمبدأ المساواة .

(ب) الدعوى التى أقامها المدعى[2] .. بوصفها وليًا طبيعيًا على ابنته .. ضد نائب رئيس الوزراء ووزير التعليم ورئيس المجلس الأعلى للجامعات ورئيس جامعة القاهرة والمشرف على مكتب

---

(١) حكم القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٢٠٧٢ / ٣٢ ق ، جلسة ٢٤ / ٢ / ١٩٨١ (غير منشور) .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٢٢٠ / ٣٨ ق ، بجلسة ٢٢ / ٥ / ١٩٨٤ (غير منشور) .

تنسيق القبول بالجامعات والمعاهد العليا ، بطلب الحكم بوقف تنفيذ القرار السلبي بامتناع جهة الإدارة عن قبول ابنته بإحدى كليات الطب أو الصيدلية أو طب الأسنان ، وبأحقيتها فى القبول بإحداها ، وفقًا لترتيب مجموع الدرجات مع مراعاة التوزيع الجغرافى ، دون الاعتداد بالفئات المستثناة . واحتياطيًّا بوقف تنفيذ قرار الجهة الإدارية بقبول أبناء الفئات المستثناة ، الحاصلين على درجات أقل بالكليات حسب مجموع درجاته ، وفى الموضوع بإلغاء أى من القرارين المشار إليهما ومايترتب على ذلك من آثار مع إلزام الجهة الإدارية بالمصروفات ومقابل أتعاب المحاماة .

وقضت المحكمة بقبول الدعوى شكلا ، وفى الطلب المستعجل بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه. فيما تضمنه من عدم قبول كريمة المدعى بإحدى كليات الطب أو طب الأسنان أو الصيدلية وإلزام الجهة الإدارية بالمصروفات . وبوقف تنفيذ الدعوى وإحالتها إلى المحكمة الدستورية العليا للفصل فى مدى دستورية المادة ٧٦ من اللائحة التنفيذية لقانون تنظيم الجامعات ٤٩ / ٧٢ الصادرة بقرار رئيس الجمهورية رقم ١٠٩ لسنة ١٩٧٥ .

وقالت فى حكمها : إن التمييز بين المواطنين فى الحصول على فرص التعليم فضلا عما ينطوى عليه من إخلال بمبدأ المساواة . فإنه يهدر مبدأ تكافؤ الفرص بين الشباب المتطلعين كفرص الالتحاق بكلية من الكليات التى يشتد الإقبال عليها وهى كليات الطب

والصيدلة وطب الأسنان والهندسة . فى حين أن إعمال مبدأ العدالة وتحقيق الفرص المتكافئة بين الجميع يقتضى أن يكون القبول فى هذه الكليات وغيرها قائما على أساس التفوق العلمى والقدرة على التحصيل ، الأمر الذى يكشف عنه ويشهد عليه مستوى الدرجات التى يحصل عليها الطالب فى امتحان الثانوية العامة .

هذا فضلا عن المبدأ العام الذى عبرت عنه المادتان ٨ و٤٠ من دستور ١٩٧١ من وجوب التسوية فى المعاملة ، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص بين المواطنين ، فإن المتأمل فى التنسيق يلاحظ أنه يرفض تمامًا إحداث أى نوع من التفرقة فى المعاملة ، أو إجراء أى استثناء فى شأن الحصول على الفرص المتكافئة فى حق التعليم .

وقد خلصت المحكمة إلى أن القرار المطعون فيه وقد حجب كريمة المدعى عن الالتحاق بإحدى كليات الطب أو طب الأسنان أو الصيدلة يكون قد أخل بمبدأ المساواة ، وتكافؤ الفرص بين المواطنين جدير بوقف التنفيذ .

وقد أيدت المحكمة الإدارية العليا[1] اتجاه محكمة القضاء الإدارى فى شأن عدم دستورية القوانين واللوائح التى تقرر الاستثناءات ، وقضائها برفض الطعون التى تقدمت بها الحكومة .

---

(١) يراجع على سبيل المثال الطعون الآتية : الطعن رقم ٢٦٧٨ / ٣٠ ق ، ٢٦٧٩ / ٣٠ ، ٢٦٨٠ / ٣٠ ، ٢٦٨١ / ٣٠ ، ٢٦٨٢ / ٣٠ ، ٢٦٨٣ / ٣٠ ، ٢٦٨٤ / ٣٠ ، ٢٦٨٥ / ٣٠ ، ٢٦٨٦ / ٣٠ ، ٢٦٨٧ / ٣٠ ، ق .

وقالت المحكمة فى حيثيات حكمها :

« إن أحكام القضاء الإدارى أصابت صميم حكم القانون .. بعد أن استظهرت بحق عدم مشروعية القرارات الصادرة من مكتب التنسيق ، لاستنادها إلى قرارات وقوانين أوجدت نوعًا من التمييز بين الشباب فى الحصول على فرصة التعليم العالى ، الأمر الذى ينطوى على الإخلال بمبدأ المساواة وإهدار لمبدأ تكافؤ الفرص بين هؤلاء الشباب ، على نحو يتعارض بحسب الظاهر ، مع أحكام المادتين ٨ و ٤٠ من الدستور . ذلك أنه لكى يكون القرار الإدارى مشروعًا يتعين أن يكون الأساس التشريعى الذى صدر استنادًا إليه قانونًا كان أم لائحة مشروعًا هو الآخر ، لأن المشروعية لاتتجزأ .

وأضافت المحكمة : أنه لاحجة لطعون الحكومة فيما ذهبت إليه من أنه كان يتعين على محكمة القضاء الإدارى ألا تفصل فى طلب وقف تنفيذ القرارات ، وأن تحيلها إلى المحكمة الدستورية العليا .. لأن الفصل فى دستورية النصوص التى حددتها المحكمة ليس لازمًا عند الفصل فى طلب وقف تنفيذ القرار الإدارى ، إذ يكفى لوقف تنفيذ القرار أن يتوافر ركنا الجدية والاستعجال فى الطلب .. ويكفى لتوافر ركن الجدية أن تكون النصوص القانونية التى استند إليها القرار المطعون فيه بحسب الظاهر مشكوكًا فى دستوريتها أو يرجح فى نظر المحكمة أنها غير دستورية ، مما يرجح معه الحكم بعدم دستوريتها ، حتى تقوم المحكمة بالفصل فيها .. ومن ثم إلغاء

القرارات المطعون فيها عند نظر الموضوع .

وانتهت المحكمة إلى الحكم بإجماع الآراء بقبول الطعن شكلا ورفضها موضوعًا وإلزام الحكومة بالمصروفات .

وجدير بالذكر أن الفئات المستثناة هى :

- عدد لايزيد على خمسة طلاب فى كل كلية من أبناء العاملين من أعضاء هيئة التدريس الحاليين أو السابقين بالجامعات أو أمانة المجلس الأعلى للجامعات .

- من يمنح وسام نجمة الشرف العسكرية يتم تعليم أبنائه وإخوته الذين يعولهم بالمجان فى مختلف المراحل التعليمية .. مع إعفائهم من شرط السن وللدرجات .

- أبناء زوجات وإخوة الشهداء والمفقودين والمصابين من أفراد القوات المسلحة والعاملين المدنيين بها .

- إخوة وزوجات من استشهدوا من المدنيين بسبب العمليات الحربية ، أو بسبب قيامهم بواجبات رسمية .

- أبناء العاملين الحاليين والسابقين بوزارة التعليم العالى .

- أبناء المحافظات النائية وهى : سيناء ، ومطروح والوادى الجديد ، والبحر الأحمر ، والواحات البحرية ، ووادى النطرون .

المطلب الثالث
الحريات السياسية

١ - حرية تكوين الأحزاب :

قضت المحكمة الإدارية العليا[1] ، فى الطعن المقام من الأستاذ / محمد ممتاز نصار ، بطلب إلغاء قرار لجنة شئون الأحزاب برفض الموافقة على تأسيس حزب الجبهة الوطنية ، بسبب أن بعضًا من مؤسسى الحزب قامت الأدلة على قيامهم بالدعوة ، أو المشاركة فى الدعوة ، أو الترويج أو التحبيذ لمبادئ أو اتجاهات أو أعمال تتعارض مع مبادئ الاستفتاء على معاهدة السلام وإعادة تنظيم الدولة .

ونعى على القرار بمخالفته للقانون لأنه قد توافرت فى شأن حزب الجبهة الوطنية كافة الشرائط التى ينص عليها القانون رقم ٤٠ / ٧٧ .

وأقامت المحكمة قضاءها ، فى رفض الطعن ، أن بعضًا من

---

(١) المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٢٥٤ / ٢٥ ق ، بجلسة ٢٥ / ٦ / ١٩٨٣ (غير منشور) .

الذين وقعوا على إخطار تأسيس حزب الجبهة الوطنية قد توافرت في حقهم أدلة جدية على قيامهم بأفعال لاتعبر مجرد تعبير عن رأى في معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ، وإنما هى قد صدرت فى صورة بيانات موقعة من مجموعة من الأشخاص أو على شكل تحقيقات ومقالات صحفية نشرت فى الداخل والخارج وتضمنت دعوة إلى تحبيذ وترويج اتجاهات تتعارض مع معاهدة السلام المذكورة ، بل إنه قد وصل الأمر إلى حد خلق جبهة وصفت بأنها تولدت من تلك البيانات ، ومن ثم فإن تلك الأفعال - بهذه المثابة - تندرج تحت مدلول البند (سابعًا) من المادة ٤ من القانون رقم ٤٠ / ٧٧ المعدل بالقانون رقم ٣٦ / ١٩٧٩ كما تشكل بثبوت هذه الأفعال فى حق ذلك البعض من المؤسسين سببًا كافيًا للاعتراض على تأسيس الحزب الذى وقعوا على إخطار تأسيسه .

كما قضت فى طعن آخر[1] فى الطعن المقام من أحمد عوض الله خليل وكيل مؤسسى حزب الأمة بطلب إلغاء القرار السلبى الضمنى من لجنة شئون الأحزاب بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، وذلك على الرغم من توافر كافة الشرائط المتطلبة قانونًا ، وفى ظل نظام تعدد الأحزاب الذى نص عليه الدستور كنظام للحكم فى

---

(١) المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٢٠٢ / ٢٦ ق بجلسة ٢٥ / ٦ / ١٩٨٣ (غير منشور)

الدولة . كما أن برنامجه يتفق مع حكم الدستور والقانون كما يتوافر في الحزب شرط علانية المبادئ والأهداف والبرامج والنظام والتنظيمات السياسات والوسائل وأساليب مباشرة النشاط الحزبي .

وقد أقامت المحكمة قضاءها بإلغاء القرار الضمني للجنة الأحزاب السياسية بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، بأن الحزب قد تكاملت في حقه الشروط القانونية التي نص عليها قانون نظام الأحزاب السياسية رقم ٤٠ / ٧٧ ، المعدل بالقوانين أرقام ٣٦ / ٧٩ و ١٤٤ / ٨٠ و٣٠ / ٨١ ، وهو لايتعارض مع النظام الدستوري والنظام العام ولايخالف القانون ولايتعارض في مقوماته ومبادئه وبرامجه وسياساته ، وفي أساليب ممارسته نشاطه مع مبادئ الدستور والقانون ومبادئ نظام الحكم ، ومع كل القيم الروحية التي يقدسها الشعب المصري العربي ، ومع مبادئ الشريعة الإسلامية والوحدة الوطنية ، وتحالف قوى الشعب العاملة ، والسلام الاجتماعي ، والاشتراكية والديمقراطية ، وفي الحفاظ على مكاسب العمال والفلاحين واحترام سيادة القانون ، ولايعادي ولايناهض ولايدعو أو يشارك في الدعوى ، ولايحبذ ولايروج لمبادئ واتجاهات وأعمال تتعارض مع أحكام قانون حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعي ، أو مع المبادئ التي وافق عليها الشعب في الاستفتاء على معاهدة السلام وملحقاتها ، بين مصر وإسرائيل ومبادئ إعادة

تنظيم الدولة بتاريخ ٢٠ أبريل ١٩٧٩ . ولكل ماتقدم ، يكون القرار الضمنى السلبى من لجنة شئون الأحزاب السياسية ، بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، قد خالف القانون ، الأمر الذى يتعين معه الحكم بلقائه ومايترتب على ذلك من آثار .

٢ - حق الترشيح لعضوية اللجان النقابية :

ومن أبرز الأمثلة التى نسوقها فى هذا الصدد ، ماقضت به محكمة القضاء الإدارى فى قضية ، تخلص وقائعها فى اعتراض المدعى الاشتراكى باستبعاد المدعى .. من الترشيح لعضوية اللجنة النقابية لشركة .. بدعوى أنه شيوعى وسبق اتهامه فى القضية رقم ١١٦٣ / ١٩٥٩ كلى جنوب القاهرة ، وصدر الحكم فيها من محكمة أمن الدولة العليا بتاريخ ٤ / ٦ / ٦١ بالسجن خمس سنوات وغرامة مائة جنيه ، كما تم ضبطه فى ٢٢ / ١ / ٧٧ لاتهامه فى القصيدة رقم ١٠٠ لسنة ١٩٧٧ حصر أمن دولة عليا (تنظيمات شيوعية) وأمرت النيابة بحبسه حبسًا مطلقًا .

وقد قضت المحكمة بإلغاء القرار المطعون فيه تأسيسًا على أن الواقعة الأولى قد مضى على ارتكابها نحو عشرين عامًا ، وذلك أنه لايسوغ الاستناد إلى هذه الواقعة لترتيب أى أثر قانونى عليها بعد مضى هذه الفترة الطويلة خاصة وقد انقضت المدة المقررة قانونًا لرد الاعتبار بالنسبة إلى الجريمة والحكم الصادر فيها .

أما بالنسبة إلى الواقعة الثانية فهى حبس المدعى على ذمة المحضر رقم ١٠٠ لسنة ٧٧ مصر أمن دولة عليا ، فإن الثابت أنه أفرج عنه دون أن يشمله قرار الاتهام الذى صدر فى تاريخ سابق على الاعتراض على ترشيح المدعى ، مما يعنى أن الإنسانية العامة قد افتقدت الدليل على إدانته ، ومن ثم فلا يجوز الاستناد إلى مجرد الاتهام الذى ثبت بالتحقيق وعدم قيام الدليل عليه ، لترتيب أثر قانونى ، ومن ثم فإن اعتراض المدعى الاشتراكى جاء منتزعًا من أصول لاتكفى القول بقيام دلائل جدية على دعوة ،أو اشتراكه فى الدعوة إلى مذاهب تنطوى على أفكار الشرائع السماوية ، وتتنافى مع أحكامها ، وبالتالى يكون القرار المطعون فيه المبنى على هذا الاعتراض ، الصادر باستبعاد اسم المدعى من الترشيح لعضوية مجلس إدارة اللجنة النقابية لشركة .. غير قائم على أساس سليم من القانون ، مما يتعين معه الحكم بإلغائه[1] .

٣ - حق الترشيح لعضوية المجالس الشعبية :

ونسوق فى هذا المقام الأمثلة الآتية :

١ - دعوى أقامها المدعى / .... ، بطلب وقف تنفيذ وإلغاء اعتراض المدعى الاشتراكى باستبعاد ترشيحه لعضوية المجلس

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى . الدعوى رقم ١٩٣٠ / ٣٣ ق ، جلسة ١٧ / ٢ / ١٩٨١ ، وأيضا فى هذا المعنى الدعوى رقم ١٩٥٩ / ٣٣ ق ، جلسة ١٧ / ٢ / ١٩٨١ .

الشعبى المحلى عن دائرة قسم الدقى ، بدعوى قيام دلائل جدية على إتيانه أفعالا تهدد من حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى .

وقضت المحكمة برفض الدعوى تأسيساً على صحة ما نسب إلى المدعى / ... من إنشاء منظمة ترمى إلى تقويض النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية للدولة ، وكان استعمال القوة ملحوظاً فى ذلك بتشكيل منظمة شيوعية باسم تنظيم العمال الشيوعى المصرى ، ومن ثم فإن ذلك يعتبر من الدلائل الجدية على إتيان أفعال تنطوى على الدعوة إلى مذاهب تنكر الشرائع السماوية ، وتتنافى مع أحكامها[1] .

٢ - دعوى أقامها المدعى / ... بطلب وقف تنفيذ وإلغاء قرار لجنة فحص الاعتراضات على كشوف المرشحين باستبعاد ترشيحه بصفته عامل ولعدم ثبوت هذه الصفة له .

وقد قضت المحكمة بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه ، تأسيساً على أن المادة الثانية من القانون ٣٨ لسنة ١٩٧٢ فى شأن مجلس الشعب ، قد أقامت قرينة مقتضاها تحديد صفة المرشح من العمال والفلاحين على أساس الوصف الثابت له فى ١٥ مايو سنة ١٩٧١ أو على أساس الوصف الذى رشح به فى انتخابات سالفة ، وهذه

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى الدعوى رقم ١٢٥ / ٣٤ ق ، جلسة ١٧ / ٢ / ١٩٨١ .

القرينة مؤداها نقل عبء الإثبات على عاتق من يدعى خلاف ما تقرره من حكم ، وبمعنى آخر فهى قرينة بسيطة تقبل إثبات العكس وليست قرينة قاطعة وعلى ذلك فإن تحديد الصفة ليس مانعاً من إمكان تغييرها من عامل أو فلاح إلى فئات متى ثبت أن المرشح قد فقدها ، وبناء على ذلك فإن صفة العامل أو الفلاح ليست مؤبدة لا تنفك عمن اتصف بها ، على أن العبرة فى تحديد الصفة للمرشح ، هى بما يثبت فى تاريخ الترشيح . فالثابت من أوراق الدعوى ومستنداتها أن المدعى يتمتع بصفة العامل ، ومن ثم فإن قرار لجنة فحص الاعتراضات على كشوف المرشحين لعضوية المجالس الشعبية بمحافظة الدقهلية ، باستبعاد ترشيح المدعى ، لعدم ثبوت صفة المدعى كعامل يكون قد أقيم على غير سبب صحيح يسانده مما يتعين معه الحكم بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه[1] .

٤ – حق الترشيح لعضوية مجلس الشورى :

مثال ذلك الدعوى التى أقامها المدعى / ... بطلب وقف تنفيذ وإلغاء قرار لجنة الفصل فى الاعتراضات ، بعدم قبول طلبه المرفق به قائمة غير حزبية للترشيح لانتخابات مجلس الشورى ، ونعى

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٣٩٦ / ٣٨ ق جلسة ١ / ١١ / ١٩٨٣ . (غير منشور) .

١

على القرار فى لفته للدستور والقانون ، على أساس أن إجراء الانتخابات لمجلس الشورى ، على أساس الانتخاب بالقوائم الحزبية ، وعلى أساس الأغلبية المطلقة لعدد الأصوات الصحيحة التى أعطيت فى الانتخاب ، يخالف نص المادة ٨ من الدستور التى تكفل تكافؤ الفرص بالنسبة لجميع المواطنين ، وعلى هذا الأساس لا يجوز حرمان أى مواطن من حق الترشيح ، سواء عن طريق الانتخاب الفردى أو عن طريق الانتخاب بالقائمة غير الحزبية ، فاشتراط القوائم الحزبية يمنع من تكافؤ الفرص بالنسبة للمستقلين .

وقضت المحكمة برفض طلب وقف التنفيذ ، على أساس أن الظاهر من المادة الخامسة من الدستور أن النظام السياسى فى جمهورية مصر العربية يقوم على أساس تعدد الأحزاب ، والحزب هو كل جماعة منظمة تؤسس طبقاً لأحكام قانون الأحزاب السياسية رقم ٤٠ لسنة ١٩٧٧ ، وتقوم على مبادئ وأهداف مشتركة ، وتعمل بالوسائل السياسية الديمقراطية لتحقيق برامج محددة تتعلق بالشئون السياسية والاقتصادية والاجتماعية للدولة ، وذلك عن طريق المشاركة فى مسئوليات الحكم ، وإن كان الترشيح لعضوية مجلس الشورى هو مساهمة فى النظام السياسى للدولة فيكون النص الوارد فى المادة السابعة من قانون مجلس الشورى باقتضاء أن يكون الترشيح على أساس قائمة حزبية متفقاً وظاهر نص المادة الخامسة

من الدستور ، ويكون القرار المطعون فيه برفض ترشيح المدعى لعدم إدراج اسمه فى قوائم أحد الأحزاب السياسية قد صدر بحسب الظاهر من الأوراق متفقاً وحكم القانون[1] .

---

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٥٨٨٠ / ٣٧ ق جلسة ٣ / ١٠ / ١٩٨٣ (غير منشور) .

المطلب الرابع

الحريات الاقتصادية

تتضمن الحريات الاقتصادية - كما أسلفنا - حق الملكية والعمل ، وحرية التجارة والصناعة .

وقد استقر القضاء الإدارى[1] - بالنسبة لحق الملكية - على أن الملكية الخاصة مصونة ولا يجوز المساس بها إلا فى الحدود التى نظمها القانون ، ومن ثم فلا يجوز الحرمان منه أو تقييده إلا فى الأحوال التى أجازها القانون ، وبالإجراءات التى رسمها .

وبالنسبة لحق العمل ، فقد قضت محكمة القضاء الإدارى[2] ، فى شأن إلغاء قرارى رئيس مصلحة الجمارك بتعديل بعض أحكام تنظيم مزاولة مهنة التخليص على البضائع ، بقولها إن القرارين المطعون فيهما تضمنا فى جوهرهما ما قد يؤدى إلى الإضرار بمهنة

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، المجموعة فى ثلاث سنوات ٦٦ - ١٦٦٩ - مبدأ ٩٢ ، ص ٥٢٤ وما بعدها .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى (الإسكندرية) ، الدعوى رقم ١٣٤٣ / ٣٥ ق بجلسة ١٠ / ٢ / ٨٣ .

التخليص والإجحاف بحقوق المستخلصين آية ذلك أن القرارين استحدثا شرطًا فيمن يزاول أعمال التخليص الجمركى على الرسائل التجارية هو أن يتخذ مكتبًا له بمنطقة الجمرك الذى يزاول نشاطه الرئيسى فيه ، كما تطلب من كل مكتب تخليص أداء تأمين نقدى قدره خمسة آلاف جنيه ، ولا ريب فى أن تكليف المستخلص الذى ليس له مكتب بمنطقة الجمرك ، بالبحث عن مكتب خال يستأجره بتلك المنطقة ، أو السعى لدى أحد المكاتب القائمة بقبول ائتمانى له ومشاركته فيه هو ليس باليسير ، فضلا عما سيؤدى إليه عملا من احتكار مهنة التخليص الجمركى ، بالنسبة لقلة من أصحاب المكاتب القائمة التى ستتمكن فى ظل هذه الشروط المستحدثة ، من جذب غالبية المستخلصين للانتماء إليها ، والعمل لحسابها ، مع ما قد يستتبعه ذلك من استغلال وتحكم ، وما قد يفضى إليه من تعطيل وبطالة بالنسبة لبعض المستخلصين ، كما أن شرط التأمين جاء مجحفًا بحقوق المستخلصين إذ حدده سلفاً بمبلغ خمسة آلاف جنيه ، ولم يعد أمر تقديره متروك لمدير عام الجمارك ، بحسب كل حالة على حدة ، وفقاً لحجم معاملات المستخلص ، ومدى التزامه بأصول المهنة ... ومن ثم فإن القرارين المطعون فيهما يكونان قد صدرا مشوبين بعيب إساءة استعمال السلطة ، لما انطويا عليه من شروط مجحفة بحقوق المستخلصين ، ينوء بها كاهلهم ، وتنذر بالإضرار بمهنة التخليص فى ذاتها ، وهو الأمر الذى يجعلهما

مخالفين للقانون ، حقيقين بالإلغاء .

أما بخصوص حرية التجارة فقد قضت محكمة القضاء الإدارى[1] بأنه لا يمكن أن يترتب على وقوع حادث جنائى بين قبيلتين ، إغلاق السوق بدعوى المحافظة على الأمن ، وخاصة إذا كان قد انقضى أكثر من سنة ونصف على وقوع هذا الحادث ، دون أن يقع ما يخل بالأمن . وقد كان فى مقدور الإدارة اتخاذ الإجراءات الكفيلة بمنع الحوادث ، دون الالتجاء إلى إغلاق السوق ، حتى إذا ما اضطرتها الظروف إلى اتخاذ هذا الإجراء الشديد ، كان هذا بالقدر المناسب ولمدة قصيرة من الزمن ، أما استمرار تعطيل السوق - الذى لايدار إلا يوماً واحدًا فى الأسبوع - حتى يتم الصلح ، فهذا ما لا يصح التسليم به ، ويكون القرار الصادر بتعطيل السوق قد جانب القانون ، ويتعين لذلك إلغاؤه .

---

(١) مجموعة أحكام محكمة القضاء الإدارى ، السنة السادسة ص ٣٤٠ ، بند ١١٤ .

الخاتمة

يتبين مما سبق جميعه ، أن القضاء هو أقوى ضمان لحماية الحقوق والحريات ، على أنه يلزم حتى يتسنى للقضاء أن يؤدى دوره المنوط به فى حماية الحقوق والحريات ، أن تكون ولاية القضاء كاملة فيختص القضاء الإدارى بإلغاء القرارات التى تمس حقاً للفرد أو تنال من حريته ، والتعويض عن الأضرار التى تصيبه نتيجة هذا الاعتداء .

هذا بالإضافة إلى ضمانة استقلال القضاء ، ذلك أن إقدام السلطة القضائية أو ترددها فى المحافظة على أحكام الدستور سواء فى توزيع وظائف الدولة من سلطاتها الأساسية ، وفى الحقوق والحريات التى يكفلها الدستور ، يتوقف على مدى ما يتمتع به أعضاء هذه السلطة من ضمانات ، وأهمها استقلال القضاء وضمانة عدم قابلية أعضائه للعزل .

ولا غرو فى أن الضمانات آنفة الذكر ، أضحت من الدعائم الأساسية فى النظام القضائى المصرى ، ومن الصعب ، بل من

المستحيل أن تمتد إليها يد التعديل أو التغيير مهما كانت الظروف .

وغير خاف أن الضمان الذى يتعين التأكيد عليه من وقت لآخر ، هو الحرص على عدم الانتقاص من اختصاص القضاء الإدارى بسلب بعض اختصاصاته المقررة له طبقاً للدستور ، وإسنادها إلى جهات أخرى قضائية أو غير قضائية ، وذلك على الرغم من أنه صاحب الاختصاص الأصيل بحكم الدستور والقانون .

ومرد ذلك أن القضاء الإدارى هو حامى الحريات العامة والمدافع عنها ، والمناضل من أجل استقرارها وتدعيمها ، وعدم النيل أو الانتقاص منها ، وذلك على الوجه الآتى :

١ - فى الواقع أن غالبية أنواع التعدى على الحريات العامة ، تنسب لقرارات إدارية مما يقع الاختصاص بإلغائها لمجلس الدولة ، وسلاح الإلغاء لا يعادله أى سلاح فى موضوعات لا يضمد جرحها أى تعويض مالى مهما كبر .

٢ - وفضلا عن ذلك فإن أسباب نجاح مجلس الدولة فى هذا الميدان ما نذكره فيمايلى :

(ا) يسر اللجوء للتقاضى أمام مجلس الدولة المصرى ، وضآلة الرسوم القضائية المقررة .

(ب) أن لقاضى مجلس الدولة التصدى للعدوان على الحرية ، حتى ولو لم يصدر قرار إيجابى من الإدارة - كأن يتم ذلك فى صورة

امتناع أو سكوت من جانب الإدارة .. مما يعتبره مجلس الدولة قراراً إدارياً بالرفض ويختص بالطعن عليه .

(جـ) إن لقاضى مجلس الدولة السيادة على إجراءات تحقيق الدعوى ، فضلا عن دوره الإيجابى فى توجيه هذا التحقيق ، وله أن يقضى ضد الإدارة إذا نكلت عن الرد على الدعوى باعتبار أن ذلك قرينة على صحة دعوى الطاعن .

(د) أن وقف تنفيذ القرار الإدارى فى قضاء مجلس الدولة المصرى أمر وارد وخاصة فى مواد الحريات العامة .

(هـ) أن سرعة الفصل فى الدعاوى ملافاة لمضار التأخير فى الفصل فى بعضها ، أمر ظاهر فى منازعات الأفراد بمجلس الدولة .

ولعل مما يلزم التنويه إليه فى هذا الميدان ، احترام الإدارة المصرية لأحكام القضاء وإقبالها على تنفيذها .

فهرس تحليلى

صفحة

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٦ / ١٦٠٦
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٥٦٥-٧	ISBN

١ / ٨٤ / ٣٠٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن فى مكتبتك موسوعةً متفرقة فى فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصر الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك فى إخراج جيد .. وسعر زهيد .

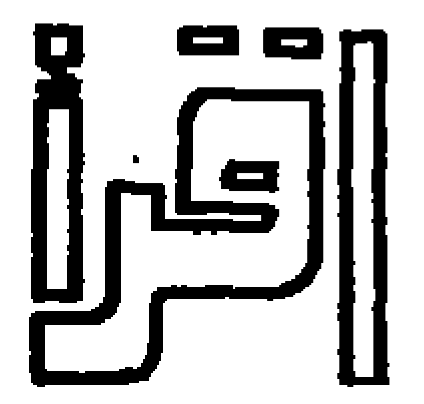
١٠/١٧٥٥٠٤

اقرأ

الدكتور عبد العزيز جادو

أضواء على النفس البشرية

دار المعارف



[٥٣٠]



الدكتور عبد العزيز جادو

أضواء على النفس البشرية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

للأستاذ الكبير: عبد الكريم الخطيب

﴿الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد، وإياك نستعين، اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم، ولا الضالين﴾

والصلاة والسلام على إمام المرسلين، وخاتم النبيين، سيدنا محمد، وعلى آله وأصحابه، والتابعين إلى يوم الدين.

وبعد، فإني لا أذكر أنى قدّمت لكتاب غير كتبي، حيث تكون المقدمة مدخلا إلى موضوع الكتاب، وتمهيدًا له..

وكان اعتذارى لمن يدعوننى إلى تقديم كتاب من الإخوان والأصدقاء، هو أني لا أريد أن أسبق القارئ فى الحكم على الكتاب، والا ألقاه برأيى فيه قبل أن يتصل بالكتاب، ويصدر هو

حكمه عليه، غير متأثر برأى غيره، فذلك مما يشدّ انتباه القارئ للكتاب، ويخلى المكان لهما من غير رقيب!!..

فالذى يلتق بكتاب بعد أن سمع آراء بعض الناس فيه، مدحًا أو ذمًا، استحسانًا أو استهجانًا، يصعب عليه كثيرًا أن يتخلص من آثار تلك الآراء التى تتخايل له، وتميل به إلى متابعة هذا الرأى أو ذاك منها.. إن البضاعة الجيدة يتزاحم عليها الناس، من غير إعلان عنها، أو دعوة إليها. وإن البضاعة الرديئة لا تشفع لها عند الناس الهتاف لها، والصراخ من حولها..

* * *

من أجل هذا كدت أعتذر لأخى وصديق الدكتور العالم الأديب عبد العزيز جادو، حيث تفضل مشكورًا بدعوتى إلى أن أقدم لكتابه «أضواء على النفس البشرية».

نعم كدت أعتذر عن قبول هذه الدعوة الكريمة، لولا أننى وجدت نفسى مدعوة منى بداعيين، لا يقبل عندهما عذر أعتذر به..

وأول هذين الداعيين، هو مؤلف هذا الكتاب نفسه، وما أحمل له فى نفسى من إكبار وإجلال، لمواقفه الجادة المجيدة فى إحياء أمجاد العروبة والإسلام. وذلك بقيامه فى محراب العلم، كاشفًا عن آثار أسلافنا - رضوان الله عليهم - فى فتح مغالق العلوم والفنون،

وقيامهم بدور الأستاذية للعالم كله. الأمر الذى شهد به الغرب لهم، على حين أننا - لآفات عرضت لنا - كدنا لا نلتفت إلى هذا المجد العظيم، مبهورين بما جدّ للغرب من علوم ومعارف، وهى فى كثير منها قائمة على أصول مستمدة من علوم أسلافنا ومعارفهم..

والدكتور عبد العزيز جادو، واحد من هؤلاء الأفذاذ القلائل من علمائنا، الذين يحاولون فى صدق وعزم، أن يصححوا هذا الموقف وأن يلفتونا إلى ماضينا العريق، الثرىّ بالعلم والمعرفة.. وكان من هذا أن أخرج الدكتور جادو موسوعة من الكتب، وأعدادًا لا تحصى من المقالات والأحاديث، تدور كلها حول القضايا المعاصرة التى أثارها العلم الحديث فى الغرب، فدارت بها رءوسنا، وذُهلت لها عقولنا، وإذا بالدكتور جادو يتناول هذه القضايا بمؤلفاته، وأحاديثه، ومقالاته، ويأتى لها من أسلاف علمائنا بمن يناظرون علماء الغرب، ويقيمون الحجة عليهم بأنهم مسبوقون إلى هذا، وأن ما بأيديهم هو بعض مما سبقوهم إليه، ولسان الحال يقول لهم: «هذه بضاعتنا رُدّت إلينا».

وليس هذا من الدكتور جادو بالشىء القليل، فى الحال التى نتهيأ فيها للنهوض من كبوتنا، واسترداد ما سلبت الأيام منا.. الأمر الذى لا يمكن أن يتم لنا إلاّ باستعادة الثقة فى أنفسنا، وأنّا صناع أمجاد، وبناة حضارات، وأساتذة رواد فى مجالات العلوم والفنون..

ولا شك أن هذا الذى كان من الدكتور جادو يقتضى التنويه

به، وسوق الحمد له، والثناء عليه، اعترافًا بفضله، وحفزًا للهمم السائرة على طريقه.

وإذن، فإنه إذا كان لى أن أعتذر عن تقديم هذا الكتاب، فإن الحق يقتضينى أن أنوّه بصاحب الكتاب، وأن أشدّ على يديه، داعيا له أن يمضى فى هذا الجهاد المبرور، لمسح عرق الخزى عن وجوهنا، ونحن نستجدى الغرب، ونقف منه موقف الأيتام من مأدبة اللئام.

وثانى الأمرين الداعيين إلى عدم الاعتذار عن التقديم لهذا الكتاب، هو الكتاب نفسه.. فإنه يعالج قضية من القضايا التى تواجه المادية التى قام لها سلطان فى هذا العصر، طوى تحت جناحه أممًا كفرت بما وراء الحسّ، وأنكرت وتنكرت لكل ما يقع تحت سلطان الحواس.. فكفرت بالله، وباليوم الآخر، والحساب والجزاء، والجنة والنار، بحجة أن أيًا من هذه الأمور لا تأتيها الحواس بنبأ عنه.

فهذا الكتاب الذى أعدّه الدكتور جادو ليعرضه على الناس تدور مباحثه حول النفس.

والنفس فى عالم الماديين أمر لا وجود له؛ لأنهم لا يرونها بأعينهم، ولا يلمسونها بأيديهم، ولا يسمعون لها حديثًا بآذانهم، ولا يذوقون لها طعمًا بألسنتهم.. وإذن فهى عدم، أو خرافة تأخذ مكانها فى عقول الحمق والمدلسين من الناس!!

فإذا تقرر بالعلم، وثبت بالتجربة أن هناك نفسًا تأخذ مكانها فى كل إنسان، إنهدّ بناء الماديين على رءوسهم وقامت عليهم الحجة بأن وراء الحواس حقائق لا تتناولها الحواس، ولا تخضع لحكمها..

فإذا ثبت هذا، وجد الإيمان بالله، وبالرسل، وبالبعث، والحساب والجزاء والجنة والنار، مدخلاً إلى تلك العقول التى أقامت عليها المادة حجابًا كثيفًا. وهنا ينكشف لها وجه الحق، فتبصر الطريق إلى الله الذى أضلها الهوى والشيطان عنه..

إن هذا الكتاب، الذى يطلع به الدكتور جادو على الناس، يعرض النفس حقيقة واقعة، يقيم عليها الشواهد من كتاب الله، ومن مقولات الفلاسفة اليونانيين، ومقولات الفلاسفة الإسلاميين حيث تلتقى تلك القمم الشامخة من العقول الإنسانية، وتلك المدارك العالية من قادة الفكر الإنسانى مع مقررات الدين بشأن النفس، وبأنها جوهر الإنسان الخالد، حيث تتلقّى الخطاب من الله تعالى فى موقف الجزاء: ﴿يأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية، فادخلى فى عبادى، وادخلى جنتى﴾ (سورة الفجر: ٢٧ - ٣٠).. ﴿اليوم تجزى كل نفس بما كسبت﴾ (سورة غافر: ١٧).. ﴿ونفس وما سوّاها، فألهمها فجورها وتقواها، قد أفلح من زكاها، وقد خاب من دسّاها﴾ (سورة الشمس: ٧ - ١٠).

* * *

هذا وقد نشأ عن الدراسات النفسية فى الغرب، والاعتراف بها، وبأنها جوهر الإنسان، أن خفّ ضغط المادية على العقول هناك، وانفسح المجال لما وراء المادة. وكان من هذا ظهور تلك الظاهرة التى أصبحت اليوم مستحوذة على جانب كبير من النشاط العلمى فى أوروبا وأمريكا، وأعنى بهذه الظاهرة ظاهرة المباحث الروحية وما يتبعها من تحضير الأرواح، وتدريس ذلك فى كثير من الجامعات إلى جانب العلوم التجريبية، كالطبيعة، والكيمياء وغيرها من طب، وهندسة..

وأيًا ما ينتهى إليه البحث فى عالم الروح، فهو كسب للدين، ودعوة إلى الإيمان بالله، وما يتبع هذا الإيمان من إيمان برسل الله، وملائكته، وكتبه، واليوم الآخر..

* * *

هذا والإسلام يؤاخى بين العلم والدين، ويرفع من شأن العلم وأهله؛ لأن الدين الذى لا يقوم على علم هو دين هشٌ؛ لا تمسك به العقول، ولا تطمئن إليه القلوب، والله تعالى يقول: ﴿إنما يخشى الله من عباده العلماء﴾ (سورة فاطر: ٢٨) ويقول سبحانه: ﴿وتلك الأمثال نضربها للناس، وما يعقلها إلاّ العالمون﴾ (سورة العنكبوت: ٤٣). ويقول تبارك اسمه: ﴿شهد الله أنه لا إله إلاّ هو والملائكة وأولو العلم قائمًا بالقسط﴾ (سورة آل عمران: ١٨)..

وليس العلم الذى يزكيه الإسلام، ويرفع منازل أهله، مقصورًا

على علوم الدين، من تفسير، وحديث، وفقه، ونحوها، وإنما العلم فى الإسلام هو العلم فى أوسع دوائره، مما يحصله العلماء من سفر هذا الوجود، وما أودع فيه الخالق سبحانه من سنن، وما طوى فيه من أسرار.. فكل ما يضيف إلى العقل من معرفة، هو علم يدخل فى حساب الدين، ويزيد المسلم صلة بربّه، ويقينًا بدينه..

* * *

وبعد، فإنى لا أتحدث عن الكتاب، وحسبى أن أقول إنه يعالج قضية النفس، ويقيم الشواهد على وجودها، وحسبى أن أقول إن مؤلف الكتاب، هو الأستاذ العالم المسلم الغيور: عبد العزيز جادو.. وأن هذا الكتاب هو سيف من سيوف الحق، فى يد مجاهد من المجاهدين فى سبيل الله.

فمزيدًا من هذه السيوف - أيها الأخ الصديق - فى وقت نحن فى أمسّ الحاجة فيه إلى سيوف تحمى حمى الإسلام، وتدفع عن أهله عادية أعداء الله، وأعداء دين الله..

وفقك الله، وأعانك، وأمدّك بروح من عنده.

الإسكندرية فى رمضان ١٤٠٥ هـ - يونية ١٩٨٥م

مقدمة

درج الفلاسفة والعلماء الأقدمون من الإغريق والرومان والمسلمين، وفى أوروبا فى القرون الوسطى والحديثة على اعتبار أن النفس الإنسانية والروح الإنسانية موضوع واحد. وأن الحديث فى أحدهما هو بالضرورة حديث فى الآخر. ويدل على ذلك أن كلمة «بسيشيه» Psyché اللاتينية تشير إلى النفس والعقل والروح بمدلول واحد. ثم جاءت مدارس التحليل النفسى الحديثة بزعامة العالم النفسانى النمسوى سيجموند فرويد على أساس من أفكار جديدة تمامًا عن التسليم بالنفس أو بالعقل وإنكار الروح بمعنى الشعلة القدسية الخالدة فى الإنسان؛ لأن فرويد وأتباعه لا يسلمون بوجود عنصر قائم بذاته فى الوعى الإنسانى له أية صفة من صفات الدوام بعد تحلل المخ أو حتى أية صفة من صفات الاستقلال عن المخ قبل تحلله..

عن أن هذا الاتجاه وإن كان قد نجح فى الكشف عن بعض أغوار النفس عن طريق أسلوب التحليل النفسى سرعان ما تبين قصوره عن تعليل أخطر ظواهر الحياة وعدم فاعليته فى مواجهة أخطر أمراض النفس.

حقًا لقد نجح فرويد فى اكتشاف العقل الباطن وهو اكتشاف جليل الأثر فى تاريخ علم الإنسان. وحقًا لقد نجح فى اكتشاف العقد أو المركبات النفسية، وهو اكتشاف بدوره جليل الخطر. لكنه فشل فشلًا تامًا فى تعليل العقل الباطن أو فى علاج العقد النفسية.. فما لا ريب فيه أنه حاول بسبب ارتباطه الوثيق بفلسفة مادية مترمتة عن الوجود، أن يعلل العقل الباطن بتعليلات سطحية ترجع إلى اللحظات الأولى من عملية الولادة هربًا من محاولة التعليل بحياة سابقة للنفس أو الروح، وهو ما تؤمن به بعض الفلسفات العريقة وبعض الاعتقادات الشائعة فى الشرق الأقصى.

ولكن.. هل كان بمقدور عالم غربى يعيش فى القرن العشرين فى زحمة الفلسفة المادية أن يعلن أنه اكتشف للنفس حياة سابقة؟.. ويقال مع ذلك أنه عالم علمى بالمعنى المستقر؟..

ولكن مما لا ريب فيه أن خلفاء فرويد كانوا أكثر منه تحررًا بكثير من الفلسفة المادية وأقرب منه بالتالى إلى حقائق الحياة. ويمكن أن نذكر فى هذا الشأن أمثال وليم چيمس، وماكدوجال فى أمريكا.. وبرجسون فى فرنسا. وهانز بريش فى ألمانيا، وأدلر فى النمسا، ووليم براون وتشارلس بروض فى إنجلترا، وكارل جوستاف يانج فى سويسرا.. فكل هؤلاء فلاسفة وعلماء نفس من أعلى طراز وكلهم سلّموا بوجود العقل الباطن وبوجود العقد النفسية. لكنهم أصبحوا

من ذوى الاتجاهات الروحية الواضحة التى تميز مدارسهم العلمية تميزًا كافيا عن مدرسة سيجموند فرويد.

وهؤلاء الأفذاذ هم رواد أعلام فى علم الروح الحديث بمقدار ما هم علماء نفس كبار..

وإنى سأنحو هذا النحو فى موضوع هذا الكتاب.. لأننى أميل إلى التسليم بأن علم النفس المادى قد انتهى إلى الأبد. وبأن هذه المدرسة قد حلّت محلها مدرسة أخرى يمكن أن توصف بأنها مدرسة علم النفس الروحى التى لا تنكر قيمة كشوف فرويد، ولكنها لا ترتبط مطلقًا بفكرة مادية الحياة. ولا تسلم مطلقًا بأن للنفس الإنسانية دورة واحدة تبدأ بالولادة وتنتهى بالوفاة. أو على الأقل إن هذه المدارس - وهى مدارس وضعية بالمعنى الحرفى للكلمة - لا تجد تعارضًا مطلقًا بين كشوف مدارس التحليل النفسى الحديثة والحقائق التى وصل إليها العلماء الباحثون فيما وراء النفس أو فيما وراء الروح، وهى تلك التى يطلق عليها وصف «حقائق العلم الروحى الحديث».

ومن أخطر حقائق علم الروح الحديث التسليم باستقلال العقل عن المخ، وبدوام الحياة للعقل ولو بعد انفصاله عن المخ، والإدراك عن غير طريق الحواس، وأثر العقل فى المادة، والإلهام الواعى وغير الواعى الذى يميز أرفع إنتاج الفلاسفة والعباقرة والشعراء الملهمين الكبار..

ولقد عالجت بعض هذه الموضوعات فى كتابى « الروح والخلود بين العلم والفلسفة » وساعالج بعض الموضوعات الأخرى فى كتاب آخر إن شاء الله..

أسأل الله أن يوفقنا إلى الصواب.. وإلى ما يحب ويرضى.

المؤلف

الإنسان

لمعة تشعّ فى كل كائن.. حياة تظهر فى كل موجود.. وتسير فى تطور الارتقاء مستمرة، لتبلغ الغرض الأسمى الذى هو حيازة العقل الراقى، والذاتية التى انطوى فيها العالم الأكبر لتنسجم مع نغمة الوجود الكلى، وترقى إلى الكمال الأعلى، وتفوز بالحياة الخالدة، وبالسعادة الحقة مما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا تخطر على قلب بشر..

قدرة عالية تفيض على ذرات السديم عناصر الحياة. وتمدها بما يستلزم نشوءها وارتقاءها، إلى أن تصير شمسًا نيّرة فى الفضاء اللانهائى، فى غضون الملايين من الأعوام..

فلا تزال تجرى لمستقر لها إلى أن تقذف من بركانها حممًا تدور حولها ولا يمضى عليها حين من الدهر، إلاّ وترى هذه الشمس وقد

أصبحت مركزًا لسيارات تسبح فى أفلاكها، فتشكل منظومة شمسية لها نظام خاص..

فتخضع هذه السيارات للناموس الارتقائى، وتخفى جمراتها فى حيمها تحت طيات هذه الطبقات التى بردت وتجمدت. فتنتهز الكهارب هذه الفرصة لتنشئ من تموجات الأثير أصول العناصر المختلفة لتبرز إلى الوجود حياة العالم المادى بأشكالها البديعة

وقد أخذت هذه العناصر بالسير إلى الكمال فولدت نواة الحياة العضوية الأولى «بروتوبلازم»[1] Protoplasm. فابتدأت الحياة العضوية سيرها فتدرَّجت من البسيط إلى المركب. وترقّت من الأدنى إلى الأعلى، إلى أن نشأت يدُ القدرة الإلهية الموجودَ الأسمى فى أحسن تقويم. وجهزته بالعقل والإرادة والشعور..

وجعلته أهلاً لحمل الأمانة التى عرضت على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان..

ولم تهمل هذه القدرة شأن الإنسان بعد تحميله الأمانة بل تعهدته بالسير نحو الكمال، فدرجته من السذاجة الوحشية إلى الاجتماع والتمدين. ومن الجهل إلى العلم والمعرفة. فجعلته بذلك أرقى ما فى العالم المنظور من المخلوقات..

---

(١) ويطلق عليها «الهيولى». وهى المادة الحية الأساسية فى الخلايا النباتية والحيوانية. وهى مادة زلالية تتكون منها خلية الأجسام العضوية.

قال القاضي الإمام أبو بكر بن العربي المالكي :

(ليس لله تعالى خلق أحسن من الإنسان. فإن الله تعالى خلقه حيًّا، عالمًا قادرًا مريدًا، متكلمًا سميعًا، بصيرًا، مدبرًا حكيمًا، كليمًا. وهذه بعض صفات الرب جل وعلا. وعنها عبّر بعض العلماء، ووقع البيان بقوله صلى الله عليه وسلم : «إن الله تعالى خلق آدم على صورته» يعنى على صفاته التى قدمنا ذكرها قال تعالى : ﴿لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم﴾ وهو اعتداله وتسوية أعضائه؛ لأنه خلق كل شىء منكبًّا على وجهه، وخلقه هو سويًّا مستويا. وله لسان زلق ينطق به، ويد وأصابع يقبض بها، مزينًا بالعقل، مؤدبًا بالأمر[1]، مهذبًا بالتميز[2]، مديد القامة يتناول مأكوله ومشروبه بيده)[3].

ولقد زوّده الله علاوة على ذلك بالعقل والإرادة، وبهما أعلى همته إلى التخلق بالكمال الإلهى، ناشدًا الحقيقة الإلهية متحديا بهما، متوحدًا معهما، ليحقق معنى وجوده، خليفة الله فى وجوده..

﴿إنى جاعل فى الأرض خليفة﴾[4].

---

(١) جاء فى تفسير القرطبى : «مؤديا للأمر»..

(٢) جاء فى تفسير القرطبى : «مهذبًا بالتمييز».

(٣) عن كتاب «حياة الحيوان» للدميرى جزء أول ص ٧٢ وأيضًا «تفسير القرطبى الجزء ٢٠ ص ١١٤.

(٤) سورة البقرة آية ٣٠ : ٢.

«خلق الله آدم على صورته، أو على صورة الرحمن»[1].

«تخلقوا بأخلاق الله»[2].

وهذا يدلنا على أن الإنسان أحسن خلق الله باطنًا وظاهرًا، جمال هيئة، وبديع تركيب: الرأس بما فيه، والصدر بما جمعه، والبطن بما حواه، والفرج وما طواه، واليدان وما بطشتاه، والرجلان وما احتملتاه.

وافتتح ابن بختيشوع الطبيب كتابه فى الحيوان بالإنسان قائلاً: «إنه أعدل الحيوان مزاجًا، وأكمله أفعالاً، وألطفه حسًّا، وأنفذه رأيا، فهو كالملك المسلط القاهر لسائر الخليقة والآمر لها.. وذلك بما وهب الله تعالى له من العقل الذى به يميز على كل الحيوان البهيمى، فهو بالحقيقة ملك العالم؛ ولذلك سمّاه قوم من الأقدمين العالم الأصغر..»[3].

بل إن الإنسان قد انطوى فى ذاته العالم العلوى والسفلى. وجمع - رغم صغر ما يشغله من هذا الكون - جميع ما فى الكون من تفاعلات وعناصر، فهو كما يقول الإمام ابن العربى:

---

(١) حديث شريف.

(٢) حديث شريف.

(٣) عن كتاب «حياة الحيوان» للدميرى، جزء أول ص ٧٤.

وتزعم أنك جرْم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

« فالجسم كالعرش، والنفس كالكرسى، والقلب كالبيت المعمور، واللطائف القلبية كالجنان، والقوى الروحانية كالملائكة، والعينان والأذنان والمنخران والسبيلان والذائقة والشامّة، والْلامسة والناطقة والعاقلة كالكواكب السبعة السيارة.. وكما أن رئاسة الكواكب بالشمس والقمر وكل منهما يستمد من الآخر، فكذلك رئاسة قواك بالتصور والعقل. وكما جعل الله فى السنة وفى العالم الكبير ثلاثمائة وستين يومًا، فكذا جعل فيك عددها من المفاصل. وكما جعل فى العالم الكبير أرضًا وجبالاً ومعادن وبحارًا وأنهارًا وجداول وسواقى وطينًا ونباتًا وترابًا ومفاوز وخرابًا وعمرانًا ورياحًا ورعودًا وصواعق وقفرًا ونهارًا وليلاً، جعل فيك نومًا ويقظة وسنين معدودة لعمرك وولادة وصبا وشبابًا وكهولة وشيخوخة وموتًا جعل جسدك كالأرض، وعظامك كالجبال، ومخك كالمعادن، وجوفك كالبخار، وأمعاءك كالأنهار، وعروقك كالجداول والسواقى، وشحمك كالطين، وشعرك كالنبات، ومنبته كالتراب، وظهرك كالمفاوز، وجثتك كالخراب، وأنسك كالعمران، وتنفسك كالرياح، وكلامك كالرعد، وصوتك كالصواعق، وبكاءك كالمطر، وسرورك كالنهار، وحزنك كالليل، ونومك كالموت، ويقظتك كالحياة، وسنى أجلك كالبلدان، وولادتك كابتداء سفرك، وصباك كالربيع، وشبيبتك كالصيف، وكهولتك

كالخريف، وشيخوختك كالشتاء، وموتك كانقضاء أيام سفرك..»[1]

* * *

ولقد عرّف أبو حيان التوحيدي الإنسان بأنه: «هو الشيء المنظوم بتدبير الطبيعة للمادة المخصوصة بالصور البشرية، المؤيد بنور العقل من قِبَل الإله؛ وهذا وصف يأتي على القول الشائع عن الأولين أنه حيّ ناطق مائت، حي من قِبَل الحسّ والحركة، ناطق من قِبَل الفكر والتمييز، مائت من قبل السيلان والاستحالة .. فمن حيث هو حيّ شريك الحيوان الذي هو جنسه؛ ومن حيث هو مائت هو شريك ما يتبدّل ويتحلل؛ ومن حيث هو ناطق هو إنسان عاقل حصيف؛ ومن حيث يبلغ إلى مشابهة الملك بقوة الاختيار البشرى، والنور الإلهي، أعنى ينعت في حياته هذه التي وهبت له بدءا، بصحة العقيدة، وصلاح العمل، وصدق القول - هو ملك. فإن لم يكن ملكًا، فهو جامع لصفاته، ومالك لحليته. ولما كان جنسه مشتملاً على التفاوت الطويل العريض، كان نوعه مشتملاً على التفاوت الطويل العريض. ومن كان نوعه كذلك كانت آحاده كذلك. وكما أن الجنس يرتقى إلى نوع كامل، كذلك النوع يرتقى إلى

---

(١) عن كتاب «إزالة اللبس عن حقيقة النفس» للسيد إدريس بن الشريف الحسنى العلوى. مخطوطة مطبوعة طبعة حجرية بفاس سنة ١٣٢٢ هـ.

شخص كامل»[1].

وهذه نظرة الأولين والآخرين من الفلاسفة والحكماء.. هو أن الإنسان سيد الطبيعة وكمالها، وهو بما فيه من شوق للحقيقة وتطور للكمال سيعطى يومًا ما صورة أروع لكماله فى جمال جسده، وقد أعطى.. وفى كمال قدرته وما يزال يعطى.. وفى إحاطة عقله وهو فى طريقه لذلك، مما يبشر به علماء الطبيعة باسم الإنسان «السوبرمان»، أو الإنسان الكامل الأمثل كما تصوّره الفيلسوف «نيتشه» Nitche بصورة تمهد لعصر المدينة الفاضلة.

فهل يعقل بعد هذا الرقى والتكامل الذى اقتضت الحكمة الإلهية العالية أن تتعاقب عليه ملايين السنين والأحقاب فى تكوين حقيقة الإنسان وعقله الذى هو الغرض الأسمى من رقى المخلوقات أن تجعله هباء منثورًا تذروه الرياح، كأن خالقه يلهو به ويعبث. ومتى وصل إلى أعظم غاية يمكن الوصول إليها فى هذه الدنيا يطرحه من يده كأنه من سقط المتاع؟..

كلّا، ثم كلّا.. لا يقبل ذلك من له أدنى إدراك صحيح.. لأننا إذا أقررنا بوجود النظام فى الكائنات الذى سلّم به العلم الطبيعى يلزمنا أن نقرّ بوجود المنظم الحكيم.. وإذا سلمنا بوجوده استحال

---

(١) عن كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبى حيان التوحيدى، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، الجزء الثالث ص ١١٢ - ١١٣. لجنة التأليف والنشر ١٩٤٤.

علينا أن نتصوّر أن هذا المنظم يبيد أسمى مخلوقاته عندما يصل إلى الدرجة العليا من الكمال..

إذن فالعقل السليم لا يقبل فناء حقيقة الإنسان وذاتيته. ولكن..

ما هو الإنسان؟.. وما حقيقته؟.. وماذا يكون ذلك المخلوق الذى خلقه الله على صورته؟.. وجعله خليفة فى الأرض؟ وفضّله على الملائكة، وأمرهم أن يسجدوا له فسجدوا..

﴿وإذ قال ربك للملائكة إنى خالق بشرًا من صلصال من حمأ مسنون، فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحى فقعوا له ساجدين. فسجد الملائكة كلهم أجمعون﴾[1].

من يكون ذلك المخلوق الذى أكرمه ربّه ونعّمه. فنظر فى الكون واتسعت بصيرته إلى إدراك المعانى والصور، بما أودع فيه من سرّ العقل، وهو سرّ الوجود؟..

إن الله تعالى يقول:

﴿ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين. ثم جعلناه نطفة فى قرار مكين﴾[2].. ويفسّر هذه الآية قوله تعالى: ﴿والله أنبتكم من الأرض نباتًا﴾[3]..

(١) سورة الحجر الآيات ٢٨ و٢٩ و٣٠ : ١٥.

(٢) سورة المؤمنون الآيتان ١٢ و١٣ : ٢٣.

(٣) سورة نوح آية ١٧ : ٧١.

فالإنسان إذن من سلالة من طين؟. نعم.. أليس يأكل النبات، ويتغذى بالحيوانات.. وهل النبات إلاّ من الأرض يمتصّ غذاءه من الطين بواسطة الجذور فتحوّل التراب إلى نبات، والنبات يأكله الحيوان. ثم النبات والحيوان يتغذى بهما الإنسان. فهو من سلالة من طين. ثم هذا الغذاء بعد أن يتحول فى بدن الإنسان إلى دم ولحم وعظام يتحول منه النطفة. فإذا نظر الإنسان نظرة محقق رأى أنه يتغذى من الطين. ثُم إذا فكر ثَمّ خلق وجد جوابًا على هذا أنه:

﴿خلق من ماء دافق، يخرج من بين الصلب والترائب﴾[1].

هذا هو الإنسان الذى نراه.. هذا هو تكوينه وخلقه.. أوّله نطفة مذرة، وآخره جيفة قذرة، وهو فيما بين ذلك حامل العذرة.. نراه يتغذى كما يتغذى الحيوان.. وينمو كما ينمو النبات.. نراه كائنًا يمشى على قدمين لا يختلف كثيرًا عن تلك التى تحبو على أربع..

إذن فالإنسان يطلق على معنيين:

أحدهما: محسوس مشاهد يراه البصر، ويحسّه اللمس، وهو قابل للفناء، ميت بطبعه..

والثانى: حىّ بالذات، بل هو عين الحياة..

الأوّل محسوس بالحواس الخمس..

---

(١) سورة الطارق الآيتان: ٦، ٧: ٨٦.

والثانى لا يدرك إلّا بالعقل..

وسُمّى الأوّل إنسانًا من باب المجاز كما يُسمّى ضوء الشمس شمسًا. فكما أن ضوء الشمس يستدلّ به عليها، كذلك الإنسان الظاهر ظل وشبح للإنسان الحقيق؛ لأنه مظهر أفعاله، ومحل تصرفاته.

والإنسان الحقيق إذا خلا بنفسه، وتجرّد عن النزوع إلى عالم الحسّ وخلع بدنه بعَزْله عن إدراكه، رأى نفسه عالمًا معنويًا حيًّا. عالمًا بذاته لا يحتاج فى إدراكها إلى غيره.

والإنسان الحقيق هو الذى سّماه الله بالنفس فى قوله تعالى:

﴿ونفس وما سوّاها. فألهمها فجورها وتقواها﴾(١)..

وهو الإنسان المشار إليه فى الآية الكريمة:

﴿لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم﴾(٢).

فأشار بأحسن تقويم إلى الفطرة الطاهرة القابلة للعلوم والحكمة، والمِقرّة بالربوبية..

والإنسان الحقيق إنما هو بيت شريف، وهيكل منيف.. كان يسميه هرمس الحكيم: بيت الله..

---

(١) سورة الشمس الآيتان ٧، ٨ : ٩١.

(٢) سورة التين آية ٤ : ٩٥.

ويسميه سقراط: الهيكل المقدس.

والإنسان الحقيـق يملك هيـكلاً، أو محـرابًا، أو «قـدس الأقداس»..

إنه ذاتية، سرّ، حياة باطنية، ذات عميقة، عالم أصغر: ويقـول السيد المسيح: «أنتم هياكل النور الإلهى».

وهذا الإنسان الحقيق هو الذى قال عنه أبـو الفتـح البسـتى فى نونيته:

ياخادم الجسم كم تسعى لخدمته أتطلب الربح فى مـافيهِ خسران
أقبل على النفس واستكمل فضائلها فأنت بالنفس لا بالجسم إنسان

كما إن الإنسان ليس إنسانًا بصورته، فـإن الصـورة يشـترك فيهـا الإنسان والحيوان. وكم من غبيٍّ فى صورة جميلة، وكم من منحط فى صورة رائعـة. وفى ذلك ورد الحـديث: «إيـاكم وخضراء الـدمن. قالوا: وما خضراء الدمن يـا رسـول الله. قـال: المرأة السـوء ذات الوجه الحسن». وكم من قبيح الصورة كبير القلب والعقـل.. ولقـد كان الجاحظ وسقراط مثالين على ذلك.. ولقد قيل فى ذلك:

مـاالمرء إلاّ قلبـه ولسـانه وسـواهما الحيـوان فيه شريـك

وذلك مصداق لقول الرسول الـكريم «المرء بـأصغريه: قلبـه ولسانه».

تركيب الإنسان :

الإنسان كما نراه فى تكوينه وخلقه يتركب من : جسم، ونفس، وروح . .

أما الجسم فهو عبارة عن الهيكل العظمى المكسو لحمًا وشحمًا كما نراه بالعين المجردة. ويمكن وصفه بهيكل أو قالب يقام لإنشاء بناء مطلوب. ومتى تم العمل أزيل الهيكل وبقى البناء. ويمكن أن نعتبره وعاءً ماديًّا نسكن فيه إلى حين. وحالما يعترى هذا الجسد المادى أى عطب ويصبح غير قابل للسكنى فنحن نخرج منه ونتركه جثة هامدة مظلمة. وهذا ما يسمونه بالموت.

وأما النفس فهى وإن كانت سرًّا غامضًا لا يصل إلى إدراك كنهها العقل الإنسانى، إلاّ أن مظاهرها وآثارها تبدو جلية فى القوى التى تسيِّر جسمنا وتدير شئون حياتنا الإنسانية من : التفكير، والإرادة، والوجدان.

فإذا قلت مثلاً : « إنى ذاهب إلى البيت » فالذاهب فى الحقيقة هو نفسك وذاتيتك لا جسمك وبدنك. والنفس هى التى تحمل البدن وتسوقه إلى ذلك المكان لا عكسه.

والنفس هى الشىء الذى يشير إليه كل واحد بقوله : « أنا ». وهى الجوهر اللطيف الحامل لقوّة الحياة، والحسّ، والحركة والإرادة.

وهى مجرّدة عن المادة، قائمة بنفسها، غير متحيزة، مشتبكة بالبدن اشتباك الماء بالعود الأخضر، ومتعلقة به للتدبير والتحريك.

فنعلم من هذا أن البدن ككساء للنفس تابع وخاضع لأمرها.. كما أن الثوب كساء للبدن تابع ومتحرك به. فإذا كانت آثار مظاهر الشعور محسوسة وظاهرة في حياتنا، تلك المظاهر التى لولاها لما تكوّن الجسم وحتى الهيكل الإنسانى، فلا بدّ لهذه المظاهر من شيء تصدر عنه؛ لأن الجسم لا يمكن أن يولد تلك القوى لكونه تابعًا لها، ووجوده متوقف عليها. كما أن الأسلاك الكهربائية لا تولد الكهرباء بل تحملها وتبرزها عندما يوصل السلك بالتيار الكهربائى.

والنفس هى الحقيقة الذاتية المفيضة على الجسم الإنسانى ودماغه وأعصابه وحواسه قوى الحياة من النشوء والنمو والتطور. والقائمة بتدبير نظام البدن بالتركيب والتحليل. فأجسامنا، ومراكز قوانا بمقتضى الناموس الحيوى فى تحلل وتركب مستمر وتجدد دائم. وليست قوّة الناموس الحيوى وفاعليته مستمدة من نفسه أو من نظام البدن، بل إن الناموس الحيوى يستمد قوّته من النفس؛ لأن النظام لا يكون بدون منظم، والحركة لا تحصل بلا محرك. وقد نرى الشيء يتحرك بنفسه كما فى الساعة، ولكن بأدنى تأمل يتبين لنا أن الحركة ليست من نفسها، بل هى نتيجة اختراع المخترع وتنظيمه.

كما أن أظهر الآثار التى يُرى فيها جلال ذات الحق، وكمال صفاته، إنما هو معرفة النفس كما قال تعالى:

﴿سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق﴾[1].

﴿وفى الأرض آيات للموقنين. وفى أنفسكم أفلا تبصرون﴾[2].

والحكمة التى استقر عليها كل المفكرين قديمًا وحديثًا هى معرفة النفس على أنها الطريق لمعرفة أسرار الوجود الإلهى. فكلمة سقراط الجامعة: «اعرف نفسك» هى فى جلال إحاطتها عند رسول الإسلام القائل: «من عرف نفسه فقد عرف ربه».

فالنفس هى التى تبنى، وتنظم، وتسيِّر، وتنسج هيكل الجسم، لأنها مصدر الناموس الحيوى فى الإنسان.

وبفاعلية هذا الناموس تلتئم الجروح، وتؤسى الكلوم، وتتجدد الخلايا فى كل أجزاء الجسم الإنسانى، ويُعاد نمو الأنسجة البشرية.. ومع هذا التجدد لا يضيع من ذكرياتنا أى شىء. فلو طرأ على أذهاننا النسيان ونسينا بعض معلوماتنا فإن ذلك لا يزول ولا يذهب أدراج الرياح كأجزاء الجسم، بل يكون منقوشًا ومثبتًا فى خزانة النفس التى نعبِّر عنها اليوم فى علم النفس (بالعقل الباطن). والعقل الباطن لا يحفظ ما تعلمناه فى حياتنا الحاضرة فقط، بل يحفظ لنا

---

(١) سورة فصلت آية ٥٣ : ٤١.

(٢) سورة الذاريات الآيتان٢٠، ٢١ : ٥١.

كثيرًا من صور حياة أجدادنا الذين عاشوا قبل آلاف من السنين[1].

فأكثر تلك الصور الغريبة، والرموز العجيبة، التي تتراءى لنا في أحلامنا إن هي إلا موروثات السلف المحفوظة في خزانة عقلنا الباطن.

إذن فقد تقرر لدينا بواسطة العلم الطبيعي أن أجسامنا برمتها تتجدد حتى خلايا أدمغتنا. فلو كان التفكير والتذكر من خصائص تركيب المادة وفاعليتها للزم أن لا يبقى أثر من معلوماتنا وذكرياتنا السابقة؛ فبقاء الذكريات يدلّ على أنّ فينا ذاتية ثابتة غير منظورة لا يعتريها التبديل والتحوير، ولا تمسّها أيدي التركيب والتحليل.

وهذه الذاتية هي حقيقة الإنسان ونفسه الخالدة. ولله در القائل:

كمل حقيقتك التي لم تكمل والجسم ضعه في الحضيض الأسفل
أتكمل الفاني وتترك باقيا هملًا وأنت بأمره لم تكفل
الجسم للنفس النفيسة آلة ما لم تكملها به لم تكمل

(١) عن كتاب «العقل منبع الحكمة» للمؤلف، ارجع أيضًا إلى كتاب «الأحلام والرؤى» للمؤلف.

آراء الفلاسفة فى النفس

١ - فلاسفة اليونان

رأى سقراط:

يرى سقراط[1] أن النفس جوهر أو كائن روحى له خصائصه الذاتية. وأنه إذا أهمل غشيته طبقة من صدأ الجهل والآراء الفاسدة

---

(١) سقراط: (٤٧٠ - ٤٠٠ ق. م.) من أشهر فلاسفة الإغريق، ومؤسس فلسفة الأخلاق. ولد فى مدينة أثينا وكان أبوه «سفرونسك» نقاشًا وأمه «فيناريت» مولّدة (داية). اتخذ فى بدء أمره مهنة أبيه ولكنه اتبع فيما بعد رأى صديقه المثرى «كريتون» الذى ابتاع له مؤلفات «انكسفوراس» فاعتنق الفلسفة وصار معلمًا فشرع فى تدريس الفلسفة فى محلات أثينا العمومية وبساتينها. وجاهد فى سبيل الحق حتى لقى مصرعه على أيدى حاسديه من أنصار الباطل.

ومنهجه فى البحث مشهور، والحديث التالى يعطينا صورة منه، وقد جرى بينه وبين «أرسطوديموس» الذى كان ينكر الإله، ومنه نستبين أيضًا بعض أفكاره. قال سقراط: أى الناس من يعجبك براعته فى البضائع؟

فيفقد طبيعته. غير أنه يمكن إزاحة الصدأ ومحو غياهب الجهل إذا عمد

= فقال: نعم، وسمى من الشعراء والمصورين ممن كان يعدّه أبرع من غيره.

فقال سقراط: أيهما عندك أرفع شأنًا؟ أمن يصنع التماثيل العارية عن الحركة والعقل، أم من يصور الأشباح الحية المتحركة؟

فقال: من يصنع الصور الحية، اللهم إلاّ إذا كانت تلك الصور من عمل المصادفة والاتفاق، لا من عمل العقل.

قال سقراط: إذا فرضنا أشياء لا يظهر المقصود منها، وأشياء أخرى بينة القصد والمنفعة فما قولك فى تلك الأشياء؟ وما هى التى عندك من فعل العقل، وما هى التى عندك من فعل الاتفاق؟

قال: لا شك أن ما ظهر قصده ومنفعته من فعل العقل.

قال سقراط: أولست ترى أن صانع الإنسان فى أوّل نشأته جعل له آلات الحس لما فى تلك الآلات من المنفعة الظاهرة، فأعطاه البصر والأذنين ليبصر ويسمع ما يكون لعيشه صادقًا؟ وما فائدة الروائح لو لم تكن لنا الخياشيم؟ وكيف ندرك الطعوم، ونفرق بين المر والحلو والمز، لو لم يكن لنا لسان نذوق به؟ وإن بصرنا معرّض للآفات. أو لست ترى كيف اعتنت القدرة الإلهية بذلك؟ فجعلت الأجفان كالأبواب تمنع ما يصيب البصر، وجعلت الأهداب كالمناخل لتقيها من أضرار الرياح. وما قولك فى آلة السمع، وهى تقبل جميع الأصوات ولا تمتلئ أبدًا؟ أما رأيت الحيوانات، كيف رتبت أسنانها المقدمة، وأعدّت لقطع الأشياء فتلقيها إلى الأضراس فتدقها دقًا؟.. فإذا تأملت فى ترتيب ذلك، أيمكنك أن تشك، هل هى من فعل الاتفاق أم من فعل العقل؟

قال أرسطو ديموس: نعم إذا تفكرنا فى ذلك، لا نشك فى أنها من فعل صانع حكيم كثير العناية بمصنوعاته. من مخطوطات «ستلانا».

المرء إلى التأمل والتفكر فى نفسه، وعندئذ تنكشف له الحقيقة[1].

«لذلك قد اتخذ سقراط لنفسه شعارًا تلك الجملة التى كانت مكتوبة فى معبد (دلفى) وهى «اعرف نفسك بنفسك»، ذلك لأنه كان يعتقد أن هذه الجملة لم تدوَّن عبثًا، ولكن لحكمة، فإن معرفة الإنسان لنفسه ليس معناها معرفته لجسمه، بل لذلك العنصر الإلهى الذى يوجد فى أعماق وجوده. إن حقيقة الإنسان هى نفسه. وهذه الأخيرة تحتوى على العقل الذى يطلق عليه سقراط أحيانًا «ظل الله». ومعنى ذلك أن الإنسان إذا محَّص نفسه رأى فيها الإلٰه، أى اهتدى إليه. وتلك هى المعرفة الأولى التى يجب تحصيلها قبل معرفة سواها، لأنها هى التى تتيح للمرء معرفة نفسه والوقوف على حقائق الأشياء الأخرى[2]».

وأراد سقراط أن يقرب حقيقة النفس إلى أذهاننا، فقال: إنها تشبه الإلٰه إلى حد كبير. فكما أن الإلٰه قوّة خفية لا تقع تحت حِسِّنا، وتعجز عقولنا عن إدراك كنهها، مع أنها ترى وتسمع وتحيط بكل شىء علمًا وقدرة وعناية، كذلك النفس فإنها وإن خفيت على حِسِّنا فإنها توجد فى الجسم بأسره وتقوم بتدبيره والعناية به.

---

(١) عن كتاب «دراسات فى الفلسفة الإسلامية» د. محمود قاسم ص ٦.

(٢) عن كتاب «فى النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام» للدكتور محمود قاسم ص ٢٣.

وكان سقراط يرى أيضاً أن الإله خلق الإنسان فى أحسن تقويم ولكنه عنى بنفسه أكثر من عنايته بجسمه. والدليل على ذلك أن النفوس البشرية أسمى النفوس وأعلاها مرتبة. أليست هى التى تستطيع وحدها أن ترقى إلى معرفة الإله ؟.. أوليست أكثر قدرة من نفوس الحيوان على اتقاء الجوع والعطش والحر والبرد ؟.. وفيما عدا ذلك فإنها تستطيع اتقاء المرض بالعلاج وتحتفظ فى ذاكرتها بكل ما تحسّ وتدرك[1]..

رأى أرسطو :

عرّف أرسطو[2] النفس بأنها التدبير الفعلى لجسم عضوى. ثم قال : إن النفس فى الأجسام العضوية هى واحدية ثلاثية أصول. فهى السبب المحرّك، والغاية، والماهية الإدراكية للأجسام ذوات النفوس ثم يقول إن الجزء الحسّى للنفس، مادة واستعداد بالنسبة للعقل، وهو ماهية وتمييز بالنسبة للجسم.

---

(١) عن كتاب « فى النفس والعقل » للدكتور محمود قاسم ص ٢٨.

(٢) أرسطو : (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.) - أعظم فلاسفة اليونان الأقدمين. ولد فى بلدة « ستاجيرا » من بلاد مقدونيا. رحل إلى أثينا وتتلمذ على « أفلاطون » ولازمه. ويلقب بـ « المعلم الأوّل » لأنه أوّل من رتب المنطق ونظمه. ولمؤلفاته أهمية كبرى وتعتبر كدائرة معارف عند العلماء وقد ترجم إلى العربية من كتبه : كتاب « الأخلاق » وكتاب « الكون والفساد » و« السياسة » ترجمها الأستاذ الكبير « أحمد لطفى السيد » وترجم له المرحوم الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى كتاب « النفس ».

والإنسان - عند أرسطو - ككل الموجودات، مركب من مادة ومن صورة؛ فالجسم هو المادة، والنفس عنده هى الصورة التى يتشكل بها الجسم ويحيا؛ ولذلك لا تنفصل عن الجسم لأنها قوّته الفعّالة. وهى من عنصر خامس غير العناصر الأربعة، غير فاسد يسمى بـ «الأثير» ويعبر عنه بالجوهر الإلهى، فهو لا يقبل أى تأثير أو تغيير أو زوال..

والنفوس ثلاثة: نفس نباتية وهى مادة الحياة، ونفس إحساسية وما يتعلق بها من إدراك، وتذكر، وتخيل، وشهوات، وأميال غريزية، إلخ.. وتكون مشتركة بين الحيوان والإنسان. ونفس مفكرة عاقلة، وهى خاصة بالإنسان ومصدر الأفعال العقلية.

فالنفس الإحساسية الحيوانية لها القوّة النباتية الحيوية.

والنفس الناطقة العاقلة تحتوى على القوى الثلاث النباتية الحيوية، والإحساسية الحيوانية، والعاقلة المفكرة. وبذلك تتم وحدة المركب الإنسانى.

«ولقد بنى أرسطو تعريفه للنفس على إحدى نظرياته المعروفة فى الطبيعة، ونعنى بها نظريته الخاصة بالتفرقة بين المادة والصورة. وقد ضرب لنا أرسطو لذلك مثلاً فقال: إن الرخام يعدّ مادة للتمثال، والخشب مادة للمقعد. فإنه من الممكن أن يصبح الرخام تمثالاً، كما يمكن أن يصير شيئًا آخر. كذلك الخشب، فإنه قد ينقلب مقعدًا أو

مائدة. ولما كانت المادة أمرًا نسبيًّا بالمعنى السابق لم يكن بدٌّ حينئذ من وجود عنصر آخر يحددها بعض الشيء، فيجعلها كائنًا له صفاته الخاصة. وهذا العنصر هو ما يطلق عليه أرسطو اسم الصورة. فالصورة لديه إذن هي التي تخلع على المائدة كيانًا خاصًا، أي هي التي تجعلها ذاتًا محددة الأوضاع متميزة عن غيرها. ومن ثم فإذا عدنا إلى مثال التمثال وجدنا أن هذا الأخير لم يصبح شيئًا محددًا ثابتًا قائمًا بذاته إلاّ لهذا السبب، وهو أنه يتألف من مادة وصورة. أما المادة فهي الحجر أو الرخام. وأما الصورة فهي الرسم أو الشكل الذى فكر فيه الصانع ثم خلعه على قطعة الرخام أو الحجر حتى أضحت ذات وجود خاص بها. وحينئذ فلا ريب البتة في أن الصورة هنا كمال للمادة. ويتبين لنا ذلك من المثال السابق. فإن هناك فرقًا في الوجود بين قطعة الرخام قبل نحتها وبعده؛ إذ كانت غفلاً فأصبحت معبّرة. ومن البديهى أنها تعبر في هذه الحال الأخيرة عن وجود أسمى وأرقى منه في الحال الأولى. وهذا هو معنى الكمال هنا»[1].

* * *

أما فيثاغورس[2] فيقول إن النفس جوهر مادى لطيف هبط من

---

(١) عن كتاب «فى النفس والعقل» للدكتور محمود قاسم ص ٦٥ و٦٦.

(٢) فيثاغورس: قيل إنه ولد فى الجيل السادس قبل المسيح ولم يعرف بالتدقيق سنة ولادته التى كانت فى جزيرة «ساموس» بالقرب من شاطئ أفسس على بحر إيجه. ويقال أنه ولد حوالى عام ٥٨٢ وتوفى عام ٥٠٧. ق.م.

الأجرام السماوية. وأن هذه الجواهر المادية الروحانية فى آن واحد تطرقت إلى الأجسام فأحيتها.

وتقول المدرسة الفيثاغورسية إن النفوس أجزاء من الشمس. وتوجد شياطين بين الآلهة والناس، وهى التى تسبب لهؤلاء الأحلام وغيرها من الهواجس.

وإلى جانب ذلك نجد الفيلسوف الإغريقى القديم «هرقليطس»[1] يقول: «إن النفس أو الروح تشبه جمرة موقدة انفصلت من النار الأولى التى هى أصل الكون، ثم دخلت إلى الجسم فأكسبته الحياة.. وما دامت هذه الجمرة موقدة بقى الجسم حيًّا سليمًا. وإذا دبّ إليها الضعف حدث المرض، وإذا خمدت جملة حدث الموت».

كذلك ذهب «ديموقريطس»[2] صاحب مذهب الذرة فى العصر القديم إلى أن النفس مكونة من مجموعة من ذرات روحية سريعة الحركة كالتى تشاهد فى شعاع الشمس المنبثق من كوّة إلى داخل غرفة مظلمة. وإنها متى تحللت أجزاؤها حدث المرض، وإذا تفرقت جاء الموت.

---

(١) **هرقليطس**: (٥٣٥ - ٤٧٥ ق.م.) ولد فى «إفسوس» إحدى مدن آسيا الصغرى. قيل إنه أوّل متشائم يسىء الظن بالحوادث فلم يكن يرى إلاّ باكيًا.

(٢) **ديموقريطس**: (٦٢٠ - ٤٤٠ ق. م) اشتهر باسم «الطروب» لأنه ما كان يرى إلاّ ضاحكًا على نقيض «هرقليطس» المتشائم الباكى.

والرأى عند الرواقيين الأوّلين[1] أن نفس الإنسان من الله، فهى من النفس الواجدة اللاهوتية. وأن النفس هى التنفس الحار الذى يقوِّم الجسم ويصوِّره. وأن النفوس مادية ككل الأشياء. وأن جميع الموجودات الخاصة مركبة كالجواهر من عنصر منفعل عديم الحركة ومن أصل فعال حىّ. فهذا الأصل يجمع الجزئيات الجمادية ببعضها ويجعلها متماسكة، وهو فى النبات المادة النطفية التى تنمى البذار وتخرجه عضويًا حيًّا مطابقًا لنوعه. وهو فى الحيوان النفس الحساسة الراغبة وفى الإنسان يصير ذاك الأصل عقلاً عالمًا بذاته ومتضمنًا أيضًا تلك الخواص الموجودة فى الجماد والنبات والحيوان ويدعى حينئذ الآنية..

ويكون العقل عارفًا وفاعلاً.

ومادة المعرفة الإحساس حيث تتأثر النفس بالأشياء الخارجية فتنقش فيها صورها وأشكالها. فيتمثلها العقل ويستحضرها فى المخيلة.

---

(١) المدرسة الرواقية من المدارس التى تذهب إلى أن العقل الإلهى هو المنظم لجميع الموجودات ومسيِّرها. وغرضها هو سعادة الإنسان فى الحياة الدنيا. والسعادة فى نظر هذه المدرسة، إنما هى فى شىء داخلى أمره بيدنا، ويرجع إلينا وحدنا، ولا يستطيع أحد كائنًا من كان أن يسلبنا إياه: ذلك هو اطمئنان النفس والاستقلال عن الغير. وقام بتأسيس هذه المدرسة «زينون» (٣٤٠ - ٢٦٣ ق.م) عام ٣٠٠ تقريبًا فى رواق بوسيل الذى كانت تحفظ فيه التحف بأثينا. ولذلك أطلق على هذا الفيلسوف وعلى تابعيه «الرواقيون».

غير أن بعض تلك الصور تنطبع معها حقيقة ذواتها وتدعى الأشكال المفهومة. وتقاس حقيقتها بقوتها أو بمفعولها. والعقل يستخلص من جملة أشكال مفهومة رأيا عامًا يستبصر به المستقبل ثم تنشأ المعرفة من ترتيب الآراء العامة.

فبينما يقول أرسطو بثلاثة قوى : إحساسية، وفكرية، وإرادية. ويذهب الرواقيون إلى القول بأصل واحد فى الإنسان وهو العقل مصدر الفعل والإدراك والحياة. ومع أن مظاهره متعددة ومختلفة فهو يجتهد دائمًا فى إرجاع تلك الظواهر إلى طبيعة واحدة.

رأى أفلاطون فى النفس:

أما رأى أفلاطون(١) فى النفس، فيتلخص فى أنه يعتقد أنها

---

(١) أفلاطون : (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) من أشهر فلاسفة اليونان الذين تتلمذوا على سقراط. وهو من أسرة ثرية إذ أن أباه «أريستون» من نسل «قدروس» آخر ملوك أثينا القدماء. وكانت أمه «بريسكون» من نسل «صولون الحكيم». وكان يطلق عليه أفلاطون الإلهى» ذلك لأن الروحانية تحتل من فلسفته المركز الرئيسى. ونظريته فى «المثل» وعلى رأسها «مثال الخير» مشهورة. وهى تقول إن النفوس الحالة فى الأبدان وجدت قبل وجود هذه الأبدان فى عالم سماوى أسماه «عالم المثل» أو «عالم الحقيقة»، وكانت هناك تدرك المعانى الكلية التى لا علاقة لها بالمادة. ثم أهبطت إلى العالم الأرضى وحلّت فى أبدانها لكى تدرك الجزئيات المحسوسة فى عالم المادة بواسطة قوى البدن الحسية.

جوهر روحى مستقل عن الجسم. وأن الجسم ليس سوى أداة تستخدمها النفس أو الروح، كما كان يقول سقراط. وإذن فأفلاطون يبدأ حيث انتهى أستاذه سقراط. وهو يفسّر لنا الصلة بين النفس والجسم بالصلة بين الربّان والسفينة. فالربّان مستقل بذاته وليست السفينة جزءًا من حقيقته. وهو يقوم بتدبيرها وتسييرها وحراستها وسط العواصف والأنواء. كذلك الأمر بالنسْبة إلى النفس التى تحلّ فى البدن وتدبره، وتعنى بأمره وتوجيهه الوجهة السليمة. أما إذا استعصى عليها أمر فإنها تغرق معه.؟

وإلى جانب ذلك يقرر لنا أفلاطون أن النفس وسط بين عالمين: عالم علوى، وعالم سفلى. أى عالم المثل، وعالم الحسّ؛ ولذا فإنها تجمع بين خصائص هذين العالمين من حيث إنها كانت واحدة فى العالم الأوّل، فإذا هبطت إلى الأرض مسخت وشوهت، وانقسمت إلى عدة أقسام.

وفى المقالة الخامسة من كتاب «النواميس» يعرف أفلاطون النفس بأنها قوّة تتحرك بذاتها، وتحرك المادة. فيقول من ناحية: إن ما يتحرك بذاته فهو خالد، من حيث إنه لا يوجد فيه ولا فى غيره ما يقف حركته؛ ومن ناحية أخرى: إذا كانت النفوس علة الحركات الطبيعية فهى باقية، إذ لو كانت تنتهى لانتهت الطبيعة أيضًا.

فالنفس لا تموت فهى خالدة كالمثل ذاتها..

ويقول أيضًا : «إن محب الحكمة دائم النزوع إلى الوجود، معرضًا عن الأفراد والمظاهر، ساعيا فى البحث عن الماهيات العقلية حتى يتصل جوهره العقلى بما فى الأشياء من الجواهر المعقولة فيحصل الاتحاد لما بينهما من المشاكلة والمجانسة فتتولد من اتصالهما المعرفة واليقين. فما العلم فى الواقع إلاّ تذكر النفس حالتها السابقة التى كانت عليها قبل الوجود البشرى. وما قد تشاهده فى تلك الحياة السابقة أشبه الأشياء بالولادة. والنفس تبرز ما كان فيها كامنًا وفى جوهرها باطنًا».

وقسَّم أفلاطون القوى النفسية إلى ثلاث قوى :

الأولى : قوّة شريرة منحطة، وهى ما يسمى باسم القوّة الشهوية أو البهيمية، التى تصدر عن الإحساسات، والتى يسودها عنصر اللذّة والألم بالمعنى الحسّى الخالص. وهذه القوّة تنشأ فى النفس من اتحادها بالجسم، وهى أساس الرأى أى المعرفة التبعية للأشياء الحسية، وأساس المحبة الأرضية التى تربط النفس بالمتاع الدنيوى الظاهرى، وهذه القوّة مقرها البطن.

والثانية : قوّة الكبرياء أو توكيد النفس أو السيطرة أو محاولة السيادة على الآخرين، وهى ما يسمى باسم القوّة الغضبية أو السبعية وهذه القوّة مقرها القلب.

والثالثة : قوّة مرتبة فى خدمة قوّة عليا، هى أعلى هذه القوى

الثلاث وهى مصدر العلم، وهذه القوّة هى القوة العاقلة ومقرها الدماغ.

وهنا يتفق أفلاطون مع سقراط فى مزج الفضيلة بالمعرفة وتوحيدها. بيد أن الفضيلة تكون فى معرفة الخير أى فى التشبه بالله. ولما كان الله هو الوحدة المنظمة والمرتبة لجواهر الأشياء، فالتشبه به هو تنظيم قوى النفس المختلفة وترقيتها إلى ذروة الكمال:

ويقابل كل جزء من أجزاء النفس فضيلة:

فالاعتدال فضيلة النفس الشهوية..

والشجاعة فضيلة النفس الغضبية..

والحكمة فضيلة النفس العاقلة..

«ويرى أفلاطون أن النفس قد قضى عليها أن تهبط إلى العالم الحسّى، وعليها أن تتطهر حتى تصعد مرة أخرى إلى عالمه الأوّل. والصعود إنما يتيسر لها عن طريق المعرفة الحقة. فإذا هى عرفت حقيقتها أخذت تتحرر من البدن وتصعد شيئًا فشيئًا، حتى مشارف العالم الذى هبطت منه. وليس هناك ما يشبه الفلسفة فى هذا الصدد سوى نوع من الوحى، أو الإلهام، أو الحب المثالى، الذى يرفع النفس دفعة واحدة نحو العالم العلوى. ومن هذا يتبين لنا أن أفلاطون متصوّف وأنه يجمع بين نوعين من التصوف:

(أ) تصوّف عقلى عن طريق الفلسفة، وهو التصوف الذى نرى صورة منه عند الفارابى، وابن سينا، وابن طفيل، ممن مزجوا التصوّف بالفلسفة، وعند الحلاج بصفة خاصة.

(ب) تصوّف روحى خالص يقوم على المنحة وهو منحة إلهية.»[1].

ولأفلاطون أساطير عديدة، ولكن التى تخصّ النفس هى الأساطير الثلاث الآتية:

١ - أسطورة الكهف، وهى خاصة بالمعرفة، وتبين كيف تكتسب لكى تصل النفس عن طريقها إلى العالم العلوى.

٢ - أسطورة البامفيلى.

٣ - أسطورة العربة.

ونقتصر هنا على ذكر أسطورة البامفيلى فننقلها فيما يلى:

أسطورة البامفيلى:[2]

تبدأ هذه الأسطورة بتذكير سامعيها بأن أفلاطون لن يقصّ عليهم

---

(١) عن كتاب «دراسات فى الفلسفة الإسلامية» للدكتور محمود قاسم ص ١٢ و١٣.

(٢) عن كتاب «فى النفس والعقل» ص ٣٧ - ٤١ عن كتاب La republique 614 a-618.

إحدى قصص « الأوديسة » بل قصة رجل شهم هو « إز » بن أرمينوس » أحد أبناء مدينة « بامفيلا ». فقد استشهد هذا البطل فى إحدى المواقع. وبعد أن مضى على مقتله عشرة أيام هرع الناس إلى ميدان الموقعة ليجمعوا جثث القتلى التى بدأ البلى يدب فيها دبيبًا حثيثًا. ولكنهم وجدوا جثة « إز » فى حالة طيبة فحملوه إلى عشيرته تمهيدًا لدفنه. ولما وضعوه فى اليوم الثانى عشر على محفة الإحراق عادت إليه الحياة، وأخذ يقصّ عليهم ما رآه فى العالم الآخر. فقال إن نفسه لما غادرت بدنه اتخذت طريقها مباشرة نحو العالم الآخر فى صحبة عدد كبير من النفوس الأخرى فانتهى المسير بها جميعًا إلى مكان توجد فيه فتحتان فى الأرض تقابلها فتحتان أخريان فى السماء. ورأوا جمعًا من القضاة قد اتخذوا لأنفسهم مجلسًا بين هذه الفتحات لكى يحكموا بين النفوس التى كانت تقبل عليهم من الحياة الدنيا. فكانوا يأمرون الصالح منها بالاتجاه نحو الميمنة، ويأمرون الطالح منها بالاتجاه نحو الميسرة. أما أصحاب اليمين فكانوا يصعدون صوب السماء، وقد حملوا على صدورهم ألواحًا دوّنت فيها الأحكام الخاصة بهم. وأما أصحاب الشمال فكانوا ينحدرون فى طريق هابط، وقد كتبت أفعالهم فى صفحات علّقت على ظهورهم. فلما اقترب بدوره من القضاة أخبروه أنه سوف يعود من حيث أتى حتى يخبر الناس بما رأى فى هذا العالم الذى يوجد تحت الأرض، وأمروه أن يسمع ويلاحظ ما يدور أمامه فى هذا المكان. فرأى نفوسًا يتجه بعضها إثر بعض

نحو إحدى فتحتى الأرض بعد أن علمت مصيرها، بينما كانت الفتحة الأخرى تقذف بنفوس تصعد مجهدة مكفهرة من باطن الأرض وقد علتها غبرة. وكانت تهبط من إحدى فتحتي السماء نفوس راضية طاهرة. وكان يبدو أن كلتا الطائفتين آتية من رحلة بعيدة. ثم ضربت النفوس خيامها فى مكان فسيح كما لو كانت فى عيد حافل. وكان إذا عرفت نفس نفسًا أخرى بادلتها التحية. وسألت النفوس الصاعدة من جوف الأرض أخوتها الهابطة من السماء عما رأت فى عالمها، وكذا العكس. وأخذت نفوس أخرى تقصّ مآسيها وتئنّ وتبكى وهى تذكر الآلام التى ذاقتها فى أثناء رحلتها فى جوف الأرض طيلة ألف سنة. أما النفوس الصالحة فكانت تقصّ أخبارها، وتحدث النفوس الأخرى عن ملذات السماء وعن مظاهر الجمال اللانهائى فيها..

وعلم «إرّ البامفيلى» أن النفوس التى ارتكبت بعض الخطايا الجسام كقتل النفس تعاقب عقابًا مفرطًا، وتظل فى العذاب دهورًا طويلة، وأن النفوس الطاهرة تلقى الثواب العظيم جزاءً وفاقًا على ما كسبت من خير فى أثناء حياتها الدنيوية. ثم تذكر قصة رجل مستبد طاغية، فأخذ يبحث عنه ليعلم كيف كان مصيره، فلم يجده، وفجأة رآه يحاول الخروج من فوهة الأرض فى صحبة جماعة من المستبدين والسفاحين والقتلة. وفى تلك اللحظة التى خيل فيها إلى هؤلاء أنهم أوشكوا أن يودعوا العذاب خلف ظهورهم ارتجت

الأرض، وأوصدت الفتحة فى وجوههم، فكان لذلك دوى عظيم وجاءت جماعة من الزبانية يجرون هؤلاء مكبلين بالأغلال التى كانت تنوء بها أعناقهم وأيديهم وأرجلهم.

ثم بدت إلهة المصير وأخذت تنادى النفوس: أيتها النفوس العابرة.. سوف تبدأن حياة جديدة، وسوف تولدن فى أجسام فانية. وليس الشيطان هو الذى سوف يقترع لكُنّ، بل أنتن اللاتى تخترن شياطينكن. وإن أوّل شيطان يخرج بالاقتراع هو أوّل من يختار الحياة التى سوف يكون قريناً لها بالضرورة، وإن كل نفس مسئولة عن اختيارها، وليس للآلهة دخل فى هذا الاختيار[1]. ثم ألقت الإلهة بعد ذلك نماذج الاقتراع على النفوس، فأخذت كل نفس منها النموذج الذى وقع على مقربة منها، ما عدا «إر» فإنه لم يسمح له بأن يلتقط شيئاً منها. وحينئذ علمت كل نفس من أى مجموعات الأجسام سوف تختار جسماً لحياتها الجديدة. فقد كانت هناك مجموعات تحتوى على عدد كبير من الأجسام التى تفوق فى جملتها عدد النفوس الموجودة. وليست هذه الأجسام خاصة بالبشر وحدهم، بل تحتوى أيضاً على جميع أنواع الحيوان. وهنا يلعب الحظ دوره. فقد تختار النفس أحد أجسام المستبدين أو الرجال المشهورين أو النساء الجميلات أو بعض

---

(١) كان الإغريق يعتقدون أن لكل نفس شيطاناً أو قريناً يصحبها طول الحياة.

الأجسام الصحيحة. وقد تختار أحد أجسام الحمق أو المغمورين أو الأشرار أو أحد أجسام النساء المغمورات أو القبيحات أو بعض الأجسام المريضة. وتلك لحظة دقيقة يقرر فيها مصير النفوس. وحينئذ فليس الاختيار مطلقًا. ومع ذلك فليس للنفس التى أساءت الاختيار أن تندب حظها. فقد كان عدد الأجسام التى تضمها كل مجموعة من هذه المجموعات كبيرًا جدًا إلى حدّ أن آخر النفوس اختيارًا تجد أمامها عددًا كافيا منها. وهناك عامل آخر يحدد هذا الاختيار، فإن لمواقع النجوم تأثيرًا كبيرًا فى توجيه النفوس. ومن ثم يمكن القول بأن هناك نوعًا من القضاء المبرم، وأنه ليس لهذا الاختيار فى الحقيقة سوى مظهره. فإن بعض النفوس تجيد الاختيار من أوّل فرصة تتاح لها. ولكن كتب على بعضها الآخر أن يتعثر ويشق طويلاً فلا يهتدى إلى الاختيار إلاّ بعد طول عناء. وهذه هى نفوس الطغاة والمجرمين.

وإنما كانت كل نفس مسئولة عن اختيارها لأن الآلهة لم تفرض عليها جسمًا معينًا بالذات. ولأنها هى التى اختارت الشيطان أو الجن الذى سوف يقود خطاها فى حياتها المقبلة. ومن الطبيعى أن تحاول كل نفس، إذا ما سنحت الفرصة أن تختار حياة موفقة حتى لا تتردى من جديد فى أخطائها السابقة التى أدّت إلى العذاب مدة ألف سنة. وتجد النفس فى ذاكرتها بعض آثار الحياة الماضية فتسترشد بها فى اختيارها الجسم الجديد.

ولكن يجب التفرقة بين نوعين من النفوس. فهناك نفوس

استطاعت أن تتطهر من أدرانها، وهى النفوس السعيدة التى تصعد صوب السماء وتنطلق إلى العالم العقلى لكى تذوق فيه النعيم جزاء على ما كسبت من خير. وتلك النفوس هى نفوس الفلاسفة التى إذا استطاعت أن تحسن الاختيار ثلاث مرات متتالية مرة فى كل ألف سنة، فإنها تبتعد عن هذا العالم الحسىّ. أما النفوس الأخرى فإنها إذا انتهت من حياتها الأولى، فإنها تلقى حسابها، فيذهب بعضها إلى باطن الأرض لكى تكفّر بالعذاب عن ذنوبها، ويذهب بعضها الآخر إلى مكان خاص فى السماء، وتحيا هناك حياة هانئة. فإذا مضت ألف سنة أخرى فإنها تختار جميعها، سواء تلك التى كانت فى الأرض، أم فى السماء، حياتها الثانية.

تعقيب على الأسطورة:

ونحن نرى أن هذه ليست أسطورة، وإنما هى مشهد من مشاهد القيامة يدركه كل إنسان صفت نفسه، وسمت سريرته، وارتقت روحه. وفى ذلك يقول الرسول الكريم: «لولا أن الشياطين تحوم حول قلوب بنى آدم لشاهدوا الملكوت». فأفلاطون عندنا ممن شاهدوا الملكوت لصفاء نفوسهم. ودليلنا هذه الصلة الواضحة مع آيات القرآن عن الحساب الأخروى للناس حيث يأخذ الناجون منهم كتبهم بأيمانهم:

﴿فأمّا من أوتى كتابه بيمينه فيقول هاؤم اقرءوا كتابيه﴾.
(الحاقة ١٩ : ٦٩.)

﴿فأمّا من أوتى كتابه بيمينه، فسوف يحاسب حسابًا يسيرًا﴾.
(الانشقاق ٧، ٨ : ٨٤).

وغيرهم يأخذونها بشمالهم، أو من وراء ظهورهم كما جاء فى الآيات الكريمة :

﴿وأمّا من أوتى كتابه بشماله فيقول ياليتنى لم أوت كتابيه﴾
(الحاقة ٢٥ : ٦٩).

﴿وأما من أوتى كتابه وراء ظهره، فسوف يدعو ثبورًا﴾.
(الانشقاق ١٠، ١١ : ٨٤)

وهنالك أيضًا من مشاهد القيامة ما جاء فى «فصوص الحكم» للشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى عما أظهره خالد بن سنان وأخبر به بعد موته من أحوال الآخرة فى البرزخ. وفى هذا يقول ابن عربى :[1]

«.. وأما حكمة خالد بن سنان فإنه أظهر بدعواه النبوة البرزخية. فإنه ما ادّعى الإخبار بما هنالك إلاّ بعد الموت. فأمر أن ينبش عليه ويسأل فيخبر أن الحكم فى البرزخ على صورة الحياة الدنيا، فيعلم بذلك صدق الرسل كلهم فيما أخبروا به فى حياتهم الدنيا. فكان غرض خالد إيمان العالم كله بما جاءت به الرسل

---

(١) عن كتاب «فصوص الحكم» للشيخ محيى الدين بن عربى، جزء أول ص ٢١٣ طبعة دار الكتاب العربى ببيروت.

ليكون رحمة للجميع. فإنه تشرف بقرب نبوته من نبوة محمد صلى الله عليه وسلم، وعلم أن الله أرسله رحمة للعالمين. ولم يكن خالد برسول، فأراد أن يحصل من هذه الرحمة فى الرسالة المحمدية على حظ وافر. ولم يؤمر بالتبليغ، فأراد أن يحظى بذلك فى البرزخ ليكون أقوى فى العلم فى حق الخلق. فأضاعه قومه... » إلى آخر فصّ الحكمة الصمدية التى شرحها الدكتور «أبو العلا عفيفى» بقوله[1] :

« خالد بن سنان.. هو خالد بن سنان بن غيث العبسى من أهل زمن الفترة بين عيسى ومحمد عليهما السلام، أو ممن عاش قبل زمن عيسى على بعض الأقوال. والمعروف عنه أنه كان يقول بالتوحيد قبل البعثة المحمدية، ناهجًا منهج الملّة الحنفية. وقد عدّه كثير من المسلمين، ومنهم ابن عربى، من الأنبياء، استنادًا فيما يظهر على ما يروى من أن ابنته أو إحدى بنات ذريته جاءت إلى الرسول فقال لها : «مرحبًا يا بنت نبي أضاعه قومه». ويقال إنها لما أتت إلى النبى سمعته يقرأ ﴿قل هو الله أحد﴾ فقالت قد كان أبى يقرأ هذا.

ويظهر أن سبب شهرة خالد بين العرب ما حكوا من أن نارًا عظيمة ظهرت فى بلاد عَبْس فى الجاهلية تعرف بنار الحرّتين وهى التى قال فيها الشاعر :

(١) عن كتاب «فصوص الحكم» الجزء الثانى ص ٣١٧.

ونـار الحـــرتين لهـــا زفـــير يصـمّ لهـوله الـرجل الـســميع

وكانت تظهر ساطعة بالليل، فإذا كان النهار ارتفع منها دخان عظيم، وربما بدر منها عنق فأحرق من مرّ بها. ففزع العبسيون إلى خالد بن سنان، وكانوا يقصدونه فى الملمّات فأخمدها. قالوا : إنه أخذ من كل بطن من بنى عبس رجلاً، وخرج بهم نحو النار ومعه درّة حتى انتهى إلى طرفها، وخرج منها عنق كأنه عنق بعير، فجعل يضرب العنق بدرّته ويقول : بدا بدا. حتى رجع، وجعل يتبعه والقوم يتبعونه كأنه ثعبان ينحك فى حجارة الحرّة، حتى انتهى إلى غار فانساب فيه فدخل خالد خلفه، فقال ابن عم له يقال له عروة ابن شبة : «لا أرى خالدًا يخرج إليكم». ولكنه خرج سالمًا ويداه على رأسه من الألم الذى أصابه من صياح القوم به. فقال لهم : «ضيعتمونى وأضعتم قولى وعهدى»؛ لأنه كان عاهدهم ألا يصيحوا به وهو فى المغارة. ثم أخبرهم بموته وأمرهم أن يقبروه ويرقبوه أربعين يومًا. فإذا أتى قطيع من الغنم يقدمه حمار أبتر وحاذى قبره ووقف، نبشوا عليه قبره، فإنه يقوم ويخبرهم بجلية الأمر بعد الموت عن شهود ورؤية، فيحصل للخلق كلهم عين اليقين بما أخبرت به الرسل. فلما مات وحدث ما أخبرهم به من قدوم قطيع الغنم، هَمّ مؤمنو قومه وأولاده أن ينبشوا عليه، فأبى أكابرهم وقالوا يكون ذلك عارًا علينا عند العرب، فيقال فينا أولاد المنبوش، فحملتهم الحمية الجاهلية على

ذلك، فضيعوا وصيته وأضاعوه[1].

هذا ما نعرفه عن قصة خالد بن سنان نبي العرب قبل الإسلام، وقد ذكره ابن عربي فى هذا النصّ ممثلاً للنبوّة البرزخية. وهى **الإخبار بأحوال الآخرة فى البرزخ**. وقد كان هذا قصد خالد عندما سأل أهله أن ينبشوا عليه قبره ليخرج إليهم، فيخبرهم أن أمر الآخرة إنما هو على نحو ما وصف الأنبياء لأقوامهم، وبذلك يصدق دعوى الأنبياء جميعًا. ولكنه ضيّعه قومه لأنهم لم ينبشوا قبره كما طلب ولم يبلغوه مراده.

* * *

أما ما كان يعتقده الإغريق من أن لكل نفس شيطانًا أو قرينًا يصحبها طول الحياة، فهو معنى يثبته الإسلام فرسول الله يقول: «كل ابن آدم له قرين أو شيطان. قالوا: حتى أنت يا رسول الله؟ قال: حتى أنا إلاّ أن الله أعاننى عليه فأسلم، فلا يأمرنى إلاّ بخير» وفى ذلك وردت الآيات الكريمة:

﴿وجاءت كل نفس معها سائق وشهيد﴾.

(سورة ق ٢١ : ٥٠)

---

(١) راجع شرح القاشانى على الفصوص ص ٤٢٦. قارن «بلوغ الأرب» للألوسى جـ ١ ص ١٧٦ وجـ ٢ ص ١٦٤ وما بعدها.

﴿قال قرينه ربّنا ما أطغيته ولكن كان فى ضلال بعيد﴾.
(سورة ق ٢٧ : ٥٠)

﴿ومن يَعْشُ عن ذكر الرحمن نقيِّض له شيطانًا فهو له قرين﴾.
(سورة الزخرف ٣٦ : ٤٣)

كما أننا نستخلص من هذه الأسطورة أيضًا كثيرًا مما نصّت عليه الشرائع السماوية، وبُعث الأنبياء لسوق الناس إليها ترغيبًا وترهيبًا، مبشرين ومنذرين. فالله ما خلق الدنيا، وهى دار فناء، إلاّ لتكون معبرًا للحياة الباقية الخالدة، أى دار الخلود. والناس فى امتحان واختبار، يحصدون للآجلة، حاصد وردٍ وحاصد عوسج. ومن يزرع يحصد. أما الحياة الأخرى فهى حياة تتحقق فيها عدالة رب الأرضين والسموات، لا غبن ولا ظلم، ولا تحيز ولا محاباة، ولا مراعاة لخاطر أو جاه الكل سواسية أمام عدل الإله. لا فضل لأبيض على أسود، ولا لعرب على عجمى إلاّ بالتقوى: ﴿إن أكرمكم عند الله أتقاكم﴾[1].. حياة يحصد فيها الإنسان ما زرعه فى دنياه من خير أو من شر.. و﴿فمن يعمل مثقال ذرة خيرًا يره، ومن يعمل مثقال ذرّة شرًا يره﴾[2].. فهناك يوم ﴿يومًا لا يجزى والد عن ولده ولا مولود

---

(١) سورة الحجرات ١٣ : ٤٩.

(٢) سورة الزلزلة الآيتان ٧ و٨ : ٩٩.

هو جاز عن والده شيئًا إن وعد الله حق فلا تغـرنكم الحيـاة الـدنيا ولا يغرنكم بالله الغرور﴾[1]..

وتؤكد أسطورة « البامفيلى » ما ذكره سيدنا على رضى الله عنهُ فى بعض خطبه: إنما خلقتم لـلأبد مـن دار إلى دار، تنتقلـون مـن الاصلاب إلى الأرحام، ومن الأرحـام إلى الـدنيا، ومـن الـدنيا إلى البرزخ، ومن البرزخ إلى الجنة أو النار. ثم تـلا قـوله عـز وجـل: ﴿منها خلقناكم، وفيها نعيدكم، ومنها نخرجكم تارة أخرى﴾[2]..

كما أنها تؤكد ما ذهب إليه أهل الحـق مـن أن النفـوس مختلفـة بحسب جواهرها: فمنها نفوس علوانية نورانية لها شعور بعالم الأرواح، فتستفيد بالفيض من عالم الأرواح أمورًا عجيبة، ومنهـا نفـوس كثيفـة كدرة مشغوفة بالجسمانية، لاحظّ لها وتارة بالنفث فى الروع »[3].

وقد يكون هذا قريبًا من المعنى الذى جاء فى الآية الكريمة الـتى تنصّ على مشهد من مشاهد الحساب فى الآخرة وهى:

﴿وعلى الأعراف[4] رجال يعرفون كلًّا بسيماهـم ونـادوا أصـحاب

---

(١) سورة لقمان آية ٣٣ : ٣١.

(٢) سورة طه آية ٥٥ : ٢٠.

(٣) عن كتاب « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » للقزوينى ص ٢٢٤.

(٤) الأعراف: السور المضروب الذى يفصل بين أصحاب الجنة وأصحاب النار.

الجنة أن سلام عليكم لم يدخلوها وهم يطمعون. وإذا صرفت أبصارهم تلقاء أصحاب النار قالوا ربنا لا تجعلنا مع القوم الظالمين. ونادى أصحاب الأعراف رجالاً يعرفونهم بسيماهم قالوا: ما أغنى عنكم جمعكم وما كنتم تستكبرون﴾[1]،[2].

وحياة الإنسان لا تنتهى بموته، وليست الوفاة نهاية القصة، فهى لا تعدو أن تكون مجرد تغيير من حالة إلى أخرى، أو من صورة إلى غيرها، أو نقلة من هذه الدار إلى الدار الخالدة. فالنفس خالدة لا تموت، وهى التى تلقى الحساب والجزاء، وتنال ما يقضى به على الإنسان من نعيم أو عذاب فى الدار الآخرة. فيقول سبحانه وتعالى: ﴿اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبًا﴾[3].. ويقول عز وجل: ﴿أنْ تقول نفس يا حسرتى على ما فرّطت فى جنب الله وإن كنت لمن الساخرين. أو تقول لو أن الله هدانى لكنت من المتقين﴾[4].. إلى غير ذلك من الآيات البينات التى تؤكد تمامًا حقيقة

---

(١) التفسير المأثور هو أن «أصحاب الأعراف» هم فاعل الجملة التى جاءت فى آخر الآية ٤٦ : ﴿لم يدخلوها﴾ وفى الآية ٤٧ من السورة نفسها. ووفقًا لذلك يكون مقام هؤلاء إلى حين على كل حال، لا فى الجنة ولا فى النار، وإنما هم فى مقام أو حال وسط. ونتيجة لهذا التفسير جعل للأعراف معنى البرزخ.

«دائرة المعارف الإسلامية ص ٥٤٥»

(٢) سورة الأعراف الآيات ٤٦ و٤٧ و٤٨ : ٧.

(٣) سورة الإسراء آية ١٤ : ١٧.

(٤) سورة الزمر الآيتان ٥٦ و٥٧ : ٣٩.

بعض ما جاء فى أسطورة « البامفيلى » والله يقول الحق وهو يهدى السبيل.

النفس عند الهرامسة :

منذ أواخر القرن الرابع الميلادى كانت المؤلفات الهرمسية تنسب إلى هرمس[(١)]، الإله المصرى للحكمة والفنون. وكانت فى رأى مؤلفى ذلك الوقت حاوية للاهوت المصرى والفلسفة المصرية ترجمت من اللغة المصرية إلى اللغة اليونانية بفضل كهنة مصريين تعلموا اليونانية.

والحقيقة أنه ليس هناك بالإطلاق ما يدلّ على وجود تأليف باللغة المصرية القديمة نسب فى عهد الفراعنة إلى الإله هرمس هذا، بل ليس هناك ما يدل على أن المؤلفات الهرمسية التى فى أيدينا كانت موجودة فى العصر البطلمى إلاّ إذا استثنينا بعض أجزائها الخاصة بالتنجيم وبالكيمياء. أما الأجزاء التى تعنينا والتى تهتم قبل كل شيء بالمسائل الفلسفية والإلهية، فلا يمكن إرجاعها إلى ما قبل القرن

---

(١) هرمس : كان حكيماً إغريقيًّا ألّهه اليونانيون وسموه HERMES ولقّبوه بهرمس المثلث الحكمة Trismegiste. ونسبت إليه بعض المؤلفات الفلسفية. وعرفه العرب ثم جاء منهم من قال إن سيدنا « إدريس » هو « هرميس » الإله اليونانى الإغريقى الذى ألّهَ أيضًا قدماء المصريين(راجع النص الرابع من « فصوص الحكم » لابن عربى) ويقال إن هرمس هذا أسطورة عن حكيم مصرى قديم ضاعت مؤلفاته.

الميلادى الثانى[1].

وفى عام ١٩٢٩ أصدر العالم الإنجليزى سكوت Scott أوّل طبعة محققة لنصّ الكتب الهرمسية[2]. ثم جاء العلامة فستوجيير فى عام ١٩٤٦، فبدأ بإصدار طبعة جديدة لجميع المؤلفات المنسوبة إلى هرمس مع بعض تنقيحات هامة، وترجمة فرنسية لها[3].

وإن نظرنا بوجه عام إلى النصوص الهرمسية وجدنا أنها مجموعات لما يسمى باليونانية Logos : والترجمة الحرفية لهذه الكلمة هى « قول » أو « قول العقل ». فالمؤلفات الهرمسية هى إذن مجموعة « أقوال » أو بعبارة أصحّ مجموعة لمجموعات « أقوال ». وتمتاز هذه المجموعات بأن كلًّا منها يجمع عدّة « أقوال » حول موضوع معين، يكون إما مرتبطًا بعلم النجوم أو بعلم الكيمياء، هذا فيما يتعلق بأقدم « الأقوال » زمنًا وأما بالفلسفة والدين فيما يتعلق بأحدثها. وهذه الأقوال الأخيرة هى التى تعنينا هنا.

وإذا قارنّا هذه « الأقوال » بما نعرفه من المؤلفات الفلسفية فى

---

(١) راجع « تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها » للدكتور نجيب بلدى ص ٨٩ - وراجع أيضًا : Festugiere: Revelation d'Hermes Trismegiste (Paris 1943) I. 74-81.

(٢) Hermetica I. II (Oxpard 1924-1936)

(٣) Hermes Trismegiste I-IV (Bude-Paris 1945-1954).

العصر اليونانى القديم، وجدنا أنها تشابه هذه فى بعض الأحيان، وأنها تختلف عنها فى أغلب الأحيان. فالقول الهرمسى، ليس محاورة كمحاورات أفلاطون. وإن كان كثيرًا ما يبدأ بنقاش أو حوار صغير، فعامل الجدل العقلى غائب فيه. وليس «القول» مع ذلك «درسًا» بالمعنى الأرسطى، كالدروس التى عملت منها كتب أرسطو المعروفة. لقد كان «القول» الهرمسى يفترض فى السامع تهيؤاً للإصفاء والتأمل الروحى، واستعدادًا للعمل بما يرشده إليه العلم[1].

إذن فقد كان «القول» الهرمسى قريبًا من «أحاديث» أفلوطين، كما سجلها فورفيريوس فى «التساعيات». ففى «التساعيات» يبدأ أفلوطين إما بنقاش صغير، أو تعليق على قول أرسطو أو أفلاطون، ثم يعمل تدريجيًا على توجيه السامعين إلى الحقائق العليا التى يقوم عليها الوجود. كذلك يفعل الهرمسى. غير أن هناك فارقًا واضحًا: فبينما كان أفلوطين يعتمد على رياضة عقلية، توجهه هو وتلامذته إلى معرفة عقلية لتلك الحقائق، فالهرامسة يعتمدون على تهيئة روحية، وإرشاد روحى ينتهى عند التلاميذ ومعلمهم بصلاة الشكر[2].

وقد قام العلامة الألمانى ولهلم بوسيت بأبحاث هامة جدًّا عن المدارس التى قامت فى نهاية العصر الهيلنستى بين الإسكندرية وروما،

---

(1) كتاب «تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها ص ٩٦/٩٥.

(2) نفس المرجع ص ٩٦.

وعرض فيها إلى المؤلفات الهرمسية، وانتهى إلى أن جميع هذه المؤلفات هى آثار لكتب كاملة، كانت التعبير النهائى عن تعليم كان بإرادة أصحابه خفيًا، «باطنيًا»[1].

والنظرية الهرمسية للنفس، ليست جديدة فى مادتها وفحواها على الفلسفة اليونانية بوجه عام، وعلى الفلسفة الأفلاطونية بوجه خاص، بل إن هذه النظرية أفلاطونية فى فحواها، وإذا عملنا على مقارنتها بالتعاليم والمؤلفات الممثلة للأفلاطونية فى عصر الهرامسة أنفسهم[2].

وقد درس فستوجيير مسألة النفس هذه فيما تبقى لنا من مؤلفات الأفلاطونيين المعاصرين للهرامسة، والسابقين لهم مباشرة ودرسها عند اللاحقين للهرامسة.

وأوضح فستوجيير معالم تلك الأفلاطونية التى دخلت فى تعاليم الهرامسة وتغلغلت فى علاجهم لمسألة النفس. وبيّن الاتفاق الكامل بين التعاليم الهرمسية والمؤلفات السابقة، فيما يتعلق بعرض المسائل وترتيبها وحلولها الرئيسية، وأن الاختلافات الرئيسية بينها راجعة إلى الجو الروحى الذى درست فيه المسائل، وإلى أغراض هذه الدراسة وأسلوبها وتنحصر تلك الاختلافات فى أمرين رئيسيين : أحدهما، أن الإجابات الهرمسية على المسائل المتعلقة بالنفس، ليست موضع نقاش

---

(١) نفس المرجع ص ٩٧.

(٢) نفس المرجع ص ٩٩.

ثم اقتناع عقلى، بل هى حقائق تقرر وتقبل عن إيمان وثيق. والثانى أنها لا تتخذ صيغة الاستدلال والبرهان، بل لغة الأسطورة وصيغة الاعتقاد الدينى[1]. بين جميع هذه المؤلفات الأفلاطونية والمؤلفات الهرمسية، اتفاق فى تقسيم المسائل الرئيسية المتعلقة بالنفس، وفى ترتيب تلك المسائل وهى أربع : طبيعة النفس وأصلها، حلول النفس فى الجسم، مصير النفس فى حياتها البدنية، عودة النفس إلى أصلها واتحادها بالإله[2].

ويبدو الموقف الهرمسى بكل قوّته فى النصوص التى نقلناها عن هرمس الحكيم نفسه من كتابه النادر «زجر النفس»[3] نثبتها فيما يلى وفى اعتقادنا أنها تبين رأيه فى النفس بكل وضوح :

« .. ولقد برزت النفس من أصل هى فرعه. وهذا الفرع وإن جرى إلى غاية فى البعد عن أصله، فإن بينه وبين أصله وصلة

---

(١) نفس المرجع ص ٩٩ عن : Festugiere: Révélation III 19-26.

(٢) نفس المرجع ص ١٠٠.

(٣) كتاب منسوب إلى هرمس عن المستشرق أوتو بَرْدَنهوير بتحقيقه وطبعه ونشره فى مدينة بون سنة ١٨٧٣ مع ترجمته اللاتينية، بعد أن قابله على سبع نسخ منها : نسخة رومية وجدت فى مكتبة الفاتيكان أحضرها السمعانى من الشرق فيما أحضره. ونسخة مكتوبة بالخط الكوفى محفوظة فى لبسيك بألمانيا. ونسخة فى مكتبة الأكاديمية فى بون بسويسرا مكتوبة بالسريانية. ونسخة ليون نسخت فى القسطنطينية سنة ١٦٥٤ ينسب فيها الكتاب لأفلاطون. ونسخة ببغداد، وأخرى بمصر.

ورباطًا. وبهذه الصلة والرابطة يستمدّ كل فرع من أصله. كالشجرة المثمرة وإن بعدت عن أصلها المبدى لها، فإن بينه وبينها اتصالاً ذاتيًا به يكون استمدادها منه. ولو علمت ذلك الاتصال بأن يقطع بينها قاطع مما هو سواها، لحال بين الأصل والفرع وأوجب قطع المادة عن الفرع فقسد فى الحال وتلف. والنفس لا بدّ راجعة إلى مبدئها الذى هو أصلها ونبعها ذلك أن كل جوهر إنما شرفه وعزّه أن يرجع إلى عنصره فيكون فى أصله ومحله.»[1].

«إذا كان الجسد بالنفس يحيا، وبها يبصر ويسمع ويشم ويذوق ويلمس، فقد وجب ضرورة الإقرار بأن الجسد آلة النفس ومن القبيح أن تكون الآلة تدبّر الصانع وتستعبده. فإنه هو الصانع المدبر لا الآلة؛ لأن الجاهل إذا اتخذ آلة اشتغل بزينتها وتجميلها وترفيهها عن استعمالها والاكتساب بها، ثم يحصل على عبادته لها، فحينئذ ينقلب الحق باطلاً ويصير العدل جورًا، والحسن الجميل قبحًا سمجًا؛ إذ يصير الحى البصير السميع العاقل الشريف عبدًا للميت الأعمى الجاهل الأصم الخسيس»[2].

«إن جوهر النفس جوهر عالى الشأن، رفيع الشرف، لمناسبتها كل العوالم وحلولها بكل محل. وإنها تنسب فى بعض الأحيان إلى عالم

---

(١) ص ٢٠.

(٢) ص ٦٤/٦٥.

الطبيعة فتكون إنسانية مشاهدة المحسوسات، مشافهة المآكل والمشارب وجميع معانى الطبيعة. وتارة تنسب إلى عالمها الخاص بها فتكون نفسًا حية حسّاسة مستعملة الحركة ذات بحث وتأمل واختيار وإرادة، فهذه المعانى هى معانى النفس وهى الحياة المنبثة فى جميع ما احتوى عليه ملكوت النفس. وتارة تنسب إلى عالم العقْل فتكون منتزعة الصور عن الهيولى، مدركة للبسائط الأولى مصوَّرة» متصورة مميزة عاقلة لجميع المعانى المفردة البسيطة. وتارة تنسب إلى عالم اللاهوت، فتكون بالغة الخير والجود، آمرة بها خلوًا من الشرّ والجور، ناهية عنها. حكيمة الأفعال متقنة الأعمال. ومن أوضح الدلائل على أن النفس تناسب العلّة الأولى، ما هو موجود فى خلقها من أنها تسمو إلى الإحاطة بجميع الأشياء التى يحتوى عليها الملكوت الأعظم. فإنها لن تلق مستقرة راضية كل الرضا دون أن تبلغ العالم العقلى بجميع ما فيه. فحينئذ تلغى النفس غير طالبة شيئًا، مستقرة راضية كل الرضا. ومن استعمل الإقدار فى ذاته توجهت إليه حقيقة ذلك»[1].

٢ - وماذا كان رأى أفلوطين المصرى

يعتبر أفلوطين المصرى (٢٠٥ - ٢٧٠ م) هو المؤسس الحقيق لمدرسة الأفلاطونية الحديثة. ولد فى «ليقوبوليس» بالوجه القبلى بمصر

(١) ص ٧١/٧٠.

(أسيوط) فى بدء الجيل الثالث سنة ٢٠٥ م. سافر إلى الإسكندرية وهو فى الثانية والعشرين من عمره حيث التقى بأستاذه « أمونيوس » الملقب بـ « سباكاس » أى الحمال - فقد كان يشتغل حمالاً قبل أن يشتغل بالفلسفة - سنة ٢٣٣ م. وبدأ يتلقى عليه العلم بعد أن استمع إليه وأعجب بتعاليمه وقال: « هذا هو الرجل الذى أبحث عنه »، ولزم مجلسه أحد عشر عامًا ثم سافر إلى بلاد فارس والهند ليقف على المذاهب الشرقية، ثم رحل فى الأربعين من عمره إلى روما حيث استقر بها وأسّس مدرسته وعلّم فيها زهاء الخمسة وعشرين سنة حتى مات سنة ٢٧٠ م.

ولقد اشتهر أفلوطين بنزعته الروحية العميقة، ولم يعرف العرب عنه كثيرًا وإنما كانوا يطلقون عليه اسم « الشيخ اليونانى ». وممن ذكره من المؤرخين العرب بهذا الاسم الوصفى أبو سليمان السجستانى، والشهرستانى، ومسكويه، والقفطى. وكانوا يطلقون على مذهبه « مذهب الإسكندرانيين ».

وقد تابع الفلاسفة الإسلاميون منهج الأفلاطونية الحديثة، منهج التوفيق والتنسيق. والفلسفة الإسلامية، فى الحقيقة، ليست إلاّ فلسفة أفلوطينية إسلامية. وقد أثرت الأفلاطونية الحديثة فى عدة طوائف إسلامية.[1]

---

(١) عن كتاب « نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام » للدكتور على سامى النشار ص ٤٢/٤٣

وقد ألّف كتبًا كثيرة تحتوى على أربع وخمسين رسالة جمعها تلميذه « فرفوريوس » الصورى، ووزعها على ستة مجلدات فى كل مجلد تسع رسائل فسمّيت بالتاسوعات **Enneads** نسبة إلى العدد تسعة.

وفى هذه الرسائل عرض أفلوطين مذهبه « الأفلاطونية الحديثة » ويحتل الخير الأوحد قمته، وعلى طريق الفيض تنبثق عنه الموجودات فى سلسلة متدرجة حتى العالم المحسوس الذى عده خداعًا وشرًّا. والهدف الأسمى للنفس هو الوحدة مع الخير الإلهى.

أما حياته الشخصية فبنيت على الزهد والتقشف لتطهر الروح من أدران الجسد. فلم يكن ينعم بالنوم إلاّ بقدر ما تضطره إليه الحاجة اضطرارًا، ولم يبح لنفسه من الطعام إلاّ ما يقيم أوده، وقد حرّم على نفسه أكل اللحوم. وكان يصوم يومًا بعد يوم.

ويكاد كل مثقف أن يعرف عن أفلوطين الشيء الكثير. وكثير من الذين يعرفونه ويناقشون آراءه ويتحمسون لأفكاره يرددون بعض كلماته المعروفة : الواحد، الفيض أو الإشعاع، الذى تصدر به الموجودات الكثيرة من الموجود الواحد الأوّل، التدرج الذى يهبط من العقل إلى النفس إلى المادة، المادة أصل الشر، الفناء والوجد.. إلخ. كما يكاد كل من له إلمام بالفلسفة أن يعرف أن أفلوطين قد علم أن مصير النفس التى سقطت عن الواحد هو أن تعود مرة أخرى إلى الأصل الأوّل الذى نبعت منه، وتتحد معه فى لحظات نادرة من

حياتها بما يشبه الوجد والإنجذاب. الأمر الذى وفق إليه أفلوطين أربع مرات فى حياته، على نحو ما يروى عنه تلميذه ومؤرخ حياته[1].

لقد كان أفلوطين متصوفًا، بل كان منغمرًا انغمارًا كليًّا فى تأمل الله حتى لقد فقد شعوره بكل شيء. وبذلك بلغ أقصى درجات سعادة النفس، تلك السعادة التى نتبينها من قوله: «إن النفس وقد طهرت على هذا النحو، تصبح كلّها فكرًا وعقلًا، قد تخلّصت كلّها من الجسد، وتغدو كيانًا عقليًّا، وتكون تمامًا من ذلك الصنف الإلٰهى الذى يفيض منه ينبوع الجمال بل عنصر الجمال بأكمله»[2]. وهذه هى الطريقة التى يخبر بها أفلوطين عن الخبرة التى لا سبيل إلى النطق بها: «لقد حدث مرات كثيرة، أنى رفعت من البدن إلى نفسى، وأصبحت خارجيًّا بالنسبة لكل الأشياء الأخرى ومتركزًا فى ذاتيّتى، وناظرًا إلى جمال رائع.. عند ذلك كنت أكثر تحققًا منى فى أى وقت آخر بالاتصال بأعلى الدرجات، قائمًا بأنبل حياة ومحصّلًا حالة الاتحاد بالذات الإلٰهية»[3].

---

(١) راجع «مدرسة الحكمة» للدكتور عبد الغفار مكاوى ص ٦٣/٤٦.

(٢) تاسوع ف١-٦: ٦ ترجمة ماك كنا (لندن١٩١٧) ص٨٥ وأيضًا راجع «حضارة الإسلام» تأليف جوستاف جرونيباوم ترجمة عبدالعزيز جاويد ص١٧٤.

(٣) تاسوع ٤ - ف ٤ - ف - ١ نفس المرجع - وهذه الفقرة التى يصف فيها أفلوطين خبرته العليا كانت معروفة للعرب عن طريق كتاب اسمه «إلهيات أرسطو» نشره ف. ديتريس (ليبزج ١٨٨٢) ص ٨ الترجمة (ليبزج ١٨٨٣) ص ٨ -٩. انظر كتاب «حضارة الإسلام» ص ٤٤٩.

إن أكبر ما يشتهر به أفلوطين، هو «التاسوعات». ولا يذكر مفكر أو فيلسوف اسم أفلوطين، إلاّ ويقترن به هذه التاسوعات باعتباره صاحبها الأصلي.

والموضوع الرئيسي فى رسائل أفلوطين هو نجاة النفس الإنسانية من سجنها المادى، وانطلاقها من عالم الظواهر الحسّية إلى أصلها، وموطنها الذى جاءت منه، أى من عالم الوجود والحقيقة.

لذلك فهو يقسّم منهجه إلى قسمين: قسم يعبّر به عن الجدل الصاعد أو إلى الصعود من العالم الحسّى إلى العالم العقلى أو الحقيق.. وقسم يعبّر به عن الجدل النازل، وهو النزول من العالم المعقول إلى العالم المحسوس.

والذى يهمنا هنا فى بحثنا هذا من رسائل أفلوطين هو التاسوع الرابع. وموضوع هذا التاسوع هو النفس، ويتكلم فيه عن النفس الجزئية، ثم النفس الكلية، الموجودة فى العالم المعقول. ويجعل تركيزه المطلق فى عرضه الفلسفى الرائع على الاهتمام بموضوع النفس الإنسانية، وكيف تستطيع أن تتخلص من السجن المادى الذى ابتليت به، وكيف تستطيع أن ترتقى إلى أعلا، إلى عالم أفضل وأرقى، هو العالم المعقول الذى يراه ممكنًا للإنسان عندما تتشفّف روحه، ويتأمل الحياة المعقولة، ويرفض كل ما هو حسّى ومادى.

ويرى أفلوطين أن أوّل شيء انبثق من «الواحد» هو العقل،

وهذا العقل له وظيفتان : وظيفة التفكير فى الله، ووظيفة التفكير فى نفسه. وقد خلع أفلوطين على هذا العقل شيئًا من خصائص المثال الذى شرحه أفلاطون.

من هذا العقل انبثقت نفس العالم، وهى ليست مجسمة ولا قابل للقسمة، ولهذه النفس ميلان؛ فتميل علوًا إلى «الواحد»، وتميل سفلاً إلى عالم الطبيعة، وقد انبثقت منها النفوس البشرية التى تسكن هذا العالم. نفس العالم - كالعقل - تنتمى إلى العالم الإلهى الروحانى الذى يقع فوق الحسّ، وهى تعيش عيشة خالدة لا تحدّها حدود الزمن، إلاّ أنها دون العقل درجة، فهى تقف على هامش العالم الروحانى قريبة من حدود العالم المحسوس، ولو أنها ليست جثمانية فى ذاتها إلاّ أنها تميل إلى الأشياء الجثمانية فتنظر إليها، وهى تقف بين الأشياء من جهة وبين العقل من جهة أخرى وسيطًا تنقل العلل والأسباب التى تبدأ من العقل فتوصلها إلى الأشياء[1].

من هذه النفس الأولى - أو نفس العالم - خرجت نفس ثانية أسماها أفلوطين بالطبيعة. وهذه النفس الثانية هى التى تشترك وحدها مع العالم المادى كما تمتزج نفوسنا مع جسومنا، وهذه النفس الأخيرة - التى هى عبارة عن النفوس الجزئية الموزعة على الكائنات هى أدنى

---

(١) انظر «قصة الفلسفة اليونانية» للدكتورين أحمد امين وزكى نجيب محمود - الطبعة السادسة ١٩٦٦ ص ٢٣٣.

مراتب العالم الروحانى والخطوة التى تليها مباشرة هى المادة التى هى أبعد الكائنات عن الكمال. ويقول أفلوطين : إن انبثاق النفوس الجزئية عن نفس العالم هو كانبثاق الضوء من مركزه، وكلما بعد عن المركز ضعف حتى يصير ظلامًا، وهذا الظلام التام الذى انحسر عنه ضوء النفس هو المادة، فالمادة ضوء سلبى[1].

ويقول أفلوطين : « .. وقد أخطأ من ظنّ أن النفس هى ائتلاف الأخلاط وامتزاجها على نِسَب مخصوصة كائتلاف أوتار العود، وبئس ما ظنّوا ! .. فإن النفس هى التى تفعل الائتلاف فى أنواع النسب، وهى القيمة على البدن، وتمنعه عن كثير من الأفعال الدنية البدنية. وأما الأئتلاف فلا يفعل شيئًا من ذلك، ولا يأمر ولا ينهى. والائتلاف لا يفعل سوى الصحة، ولا يفعل الحسّ والخيال والوهم والعقل. والائتلاف عَرَض، والنفس جوهر، والائتلاف انفعال يحتاج إلى مؤلِّف والعناصر لا تؤلف نفسها، فالنفس بالبدن بمنزلة الموسيقار يؤلف الأوتار وكذلك النفس هى التى تفعل تأليف البدن. فمن يقول إن التأليف هو النفس بمنزلة من يقول إن تأليف الأوتار هو الموسيقار ومن يقول إن العناصر هى التى ألّفت نفسها بمنزلة من يقول إن الأوتار هى التى ألّفت نفسها.

وأما النفس فكمال لجسم طبيعى ذى حياةٍ بالقوّة، أى هى مكملة

(١) نفس المرجع ص ٢٣٥.

له ومتممة له[1].

ويقول أفلوطين فى كتاب «أثولوجيا» أيضًا:

«.. والنفس معْبَر بين الحسّ والعقل: مرة تلطّف الأشياء الحسّية حتى تصيرّها كأنها عقلية فينالها العقل، ومرة تجسّم الأشياء العقلية فينالها الحسّ.

«النفس الإنسانية لها معرفة الخير ذاتىٌّ جوهرى، ولها معرفة الشر والتفرقة بينه وبين الخير لاتصالها بهذا الجسد، فحصل لها شرف العالمين وحصول الكمالين. وهى وإن كانت غريقة فى بحر الهيولى ومغلوبة بسلطان الحسّ ومغلولة فى سجن الطبيعة، فإن نور العقل واصلٌ إليها دائم الفيض عليها، ليس منقطعًا عنها، ولا مستورًا منها ولا محجوبًا، لكنها هى التى ربما احتجبت بقميص الهيولى. وأما اتصالها بالعالم العقلى فجوهرى لها، ذاتىٌّ فيها، لا ينفك عنها أبدًا.

إلى أن يقول:

«.. والنفس الناطقة متاخمة للعالم العقلى والعالم الحسّى. وهى موضوعة بينهما. ولما كان من الواجب أن تفيض النفس قوّتها على العالم الحسّى وأن تزيّنه، لم تكتف أن زيّنت ظاهره حتى غاصت فى باطنه فأثرت فيه من القوى والكلمات الفاعلة ما يتحيرّ فيه الفكر

(١) انظر «أفلوطين عند العرب» للدكتور عبد الرحمن بدوى، الطبعة الثانية ١٩٦٦ - ص ٢١٠/٢١١.

ويكلّ عن وصفه النطق، وهى سارية فى باطنه، ومن هناك تظهر أفعالها ومحاسنها، ومن الباطن تظهر الألوان الأنيقة والأشكال العجيبة والهيئات الغريبة والأفعال البديعة والحركة اللطيفة. وإذا هى تركت الباطن تداعى الظاهر بالفساد، والجملة بالخراب.

«الفضائل فى النفس تغلى غليانًا وتفور لتراكمها وتطلب الانبعاث والخروج، فلذلك أفاضت قواها على العالم الحسّى فظهرت منه المعارف وأصناف النبات والحيوان، حتى وصل الأمر إلى الإنسان فظهر فيه ومنه البدائع العجيبة، فكانت النفس بغليان فضائلها كالحامل تتمخض للولادة. وكذلك كانت حال العقل حتى ظهرت منه النفس»[(١)]

ويقول أفلوطين أيضًا فى الميمر السابع من كتاب «أثولوچيا» فى فصل بعنوان «فى النفس الشريفة»[(٢)]:

«ونقول إن النفس الشريفة السيدة، وإن كانت تركت عالمها العالى وهبطت إلى هذا العالم السفلى، فإنها فعلت ذلك بنوع استطاعتها وقوّتها العالية لتصوُّر الآنية التى بعدها ولتدبرها. وإن أفلتت من هذا العالم بعد تصويرها وتدبيرها إياه وصارت إلى عالمها

---

(١) نفس المرجع ص ٢١٥/٢١٦.

(٢) نفس المرجع ص ٨٤ وما بعدها.

سريعًا لم يضرها هبوطها إلى هذا العالم شيئًا بل انتفعت به، وذلك أنها استفادت من هذا العالم معرفة الشىء وعلمت ما بطبيعته بعد أن أفرغت عليه قواها وتراءت أعمالها وأفاعيلها الشريفة الساكنة التى كانت فيها وهى فى العالم العقلى. فلولا أنها أظهرت أفاعيلها وأفرغت قواها وصيّرتها واقعة تحت الإبصار، لكانت تلك القوى والأفاعيل فيها باطلاً ولكانت النفس تنسى الفضائل والأفعال المحكمة المتقنة إذ كانت خفيَّة لا تظهر. ولو كان هذا هكذا لما عرفت قوّة النفس ولما عرفت شرفها، وذلك أن الفعل إنما هو إعلان القوّة الخفية بظهورها. ولو خفيت قوّة النفس ولم تظهر، لفسدت ولكانت كأنها لم تكن البتة.

والدليل على أن هذا هكذا: الخليقة، فإنها لما صارت حسنة بهيّة كثيرة الوشى متقنة واقعة تحت الأبصار صار الناظر إليها إذا كان عاقلاً لم يعجب من زخرف ظاهرها، بل ينظر إلى باطنها فيعجب من بارئها ومبدعها فلا شك أنه فى غاية الحسن والبهاء لا نهاية لقوّته إذ فعل مثل هذه الأفاعيل الممتلئة حسنًا وجمالاً وكمالا. فلو أن البارى - عزّ وجل - لم يبدع الأشياء وكان وحده فقط لخفيت الأشياء ولم يكن حسنها وبهاؤها ظاهرًا بيِّنًا. ولو أن تلك الآنية الواحدة وقفت فى ذاتها وأمسكت قوّتها وفعلها ونورها لما كان شىء من الأشياء من الآنيّات الباقية ولا من الآنيات المستحيلة الدائرة - موجودًا، ولما كانت كثرة الأشياء المبتدعة من الواحد على ما هى عليه الآن، ولما كانت العلل تخرج معلولاتها ولا تُسْلِكها مسالك الكون والآنيات.

٤٠

فإذا لم تكن الأشياء الدائمة والأشياء الدائرة الواقعة تحت الكون والفساد موجودة، لم يكن الواحد الأوّل علةً حقا. وكيف يمكن أن لا تكون الأشياء موجودة، وعلتها علّة حقًا، ونورًا حقًا، وخيرًا حقًا.

فإن كان الواحد الأوّل كذلك، أى علّة حقًا، فإن معلوفا معلول حق. وإن كان نورًا حقا فقابل ذلك النور قابل حق. فإذا كان خيرًا حقا، والخير يفيض، فالفائض عليه حق أيضا. فإن كان هذا هكذا ولم يكن من الواجب أن يكون البارى وحده ولا يخلق شيئًا شريفًا قابلًا لنوره، أى **«العقل»** - كذلك لم يكن من الواجب أن يكون العقل وحده، ولا يصور شيئًا قابلًا لفعله وقوّته الشريفة ونوره الساطع، فصور لذلك **«النفس»**. وكذلك لم يكن ينبغى أن تكون النفس فى ذلك العالم الأعلى العقلى وحدها ولا يكون شىء قابل لآثارها، فمن أجل ذلك هبطت إلى العالم السفلى لتُظهر أفعالها وقوّتها الكريمة. وهذا لازم لكل طبيعة. أن تفعل أفاعيلها وتؤثر فى الشىء الذى يكون تحتها وأن يكون الشىء ينفعل ويقبل الآثار من الشىء الذى يليه علوًا، وذلك أن الشىء الأعلى يؤثر فى الشىء الذى هو أسفل، وليس شىء من الأشياء العقلية ولا الطبيعية يقف فى ذاته ولا يسلك مسلك الفعل إلاّ أن يكون الشىء آخر الأشياء ضعفًا لا يكاد فعله يتبين. . .

إلى أن يقول :

«.. فإن كان هذا هكذا، قلنا إن النفس تفيض قوّتها على هذا العالم كله بقوّته العالية الشريفة، وليس شيء من الأشياء الجرمية المتحركة وغير المتحركة بعادم لقوّة النفس ولا بخارج من طبيعتها الخيرُ. وإنما ينال كل جرمٍ من الأجرام من قوّتها وخيرها على نحو قوّته لقبول تلك القوّة وذلك الخير. فنقول: إن أوّل أثر تؤثره النفس إنما تؤثره فى الهيولى لأنها أوّل الأشياء الحسّية. فلما كانت أوّل الأشياء الحسية استوجبت أن تنال الخير من النفس أولاً، وإنما أعنى بالخير الصورة، ثم ينال بعد ذلك كل واحد من الأشياء الحسّية من ذلك الخير على نحو قوّته لقبول ذلك الخير.

«ونقول: الطبيعة ضربان: عقلية وحسّية. والنفس إذا كانت فى العالم العقلى كانت أفضل وأشرف، وإن كانت فى العالم السفلى كانت أخسّ وأدنى من أجل الجسم الذى صارت فيه. والنفس، وإن كانت عقلية ومن العالم العقلى، فلابد لها أن تنال من العالم الحسّى شيئًا وتصير فيه لأن طبيعتها متلاحمة للعالم العقلى والعالم الحسّى. فلا ينبغى أن تُذَم النفس ولا تلام على ترك العالم العقلى وكينونتها فى هذا العالم لأنها موضوعة بين العالمين جميعًا. وإنما صارت النفس على هذه الحال لأنها، وإن كانت جوهرًا من تلك الجواهر الشريفة الإلهية، فإنها آخر تلك الجواهر وأوّل الجواهر الطبيعية الحسّية. فلما صارت مجاورة للعالم الطبيعى الحسّى لم يكن فى الواجب أن تمسك عنه فضائلها ولا تفيضها عليه.

فلذلك فاضت عليه قواها وزيّنته بغاية الزينة، وربما نالت من خساسته، وذلك إلاّ أن تحذر وتتحرز من أن يشوبها شيء من حالاته الدنية المذمومة.

* * *

وإلى هنا نكتفي بهذا القدر الضئيل من أقوال أفلوطين في النفس، وما أكثر ما قال عنها سواء في «تساعاته» أو في كتاب «أثولوجيا» وما دمنا قد نوّهنا بهذا الكتاب فمن المفيد أن نذكر أن نصّ «أثولوجيا» ويتألف من عشرة ميامر تتفاوت في الطول وفي داخل بعضها عنوانات فرعية، فهو مجموع مؤلف من مستخلصات أو ترجمة موسّعة لفصول ومحاضرات شفهية ألقاها أفلوطين وسجّلها تلميذه «أمليوس» قبل أن يحرر «فرفوريوس» نصّ «التساعات». ولقد تبين من عدة تحقيقات علمية قام بها عديد من المحققين والباحثين الثقات أن كتاب «أثولوجيا» ما هو إلاّ تلخيص لبعض «تساعات» أفلوطين وبالأخص التساعات: الرابع والخامس والسادس. حتى لنجد فيه أحيانًا فقرات أخذت بنصّها من «التساعات».

ولقد نسب هذا الكتاب المشهور «أثولوجيا» إلى أرسطوطاليس وطبع لأوّل مرة في مستهل القرن السادس عشر في ترجمة لاتينية قامت على ترجمة عربية ترجع إلى القرن التاسع تبدأ بهذه العبارة: «كتاب رسطوطاليس الفيلسوف، المسمّى باليونانية أثولوجيا وهو القول على

الربوبية، تفسير فرفوريوس الصورى، ونقله إلى العربية عبد المسيح بن عبد الله بن ناعمة الحمصي، وأصلحه لأحمد بن المعتصم بالله أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندى».

ويطيب لنا أن نحيل القارئ الكريم الذى يصبو إلى مزيد من المعرفة إلى كتاب «أفلوطين عند العرب» للدكتور عبد الرحمن بدوى ففيه بغية كل باحث عن الحقيقة.

خلود النفس عند القدماء

كان المصريون منذ أقدم العصور يعتقدون أن للإنسان روحًا، وأن هذا الروح لا يموت بموت الجسد، بل يحيا بعد ذلك حياة أخرى. وكانوا لا يرون فى الموت إلاّ تبديل الحياة. والإنسان عندهم كان يعيش تحت الأرض كما كان عائشًا عليها. ولئن كان الجسد يخمد فإن مثاله الكامل يحيا بعده. وكانت تقوم حياة المثال أو الشبيه بالمحافظة على الجسد أو الهيكل الأصلى. ولقد كان اعتقادهم هذا هو السبب الأوّل فى أنهم عنوا عنايتهم الكبيرة ببناء القبور المتينة، وتشييد الأهرام الضخمة، وتحنيط الجثة، والإكثار من التماثيل الحجرية مع الميت فى قبره.

وبعد أن كانوا يحنطون الجثة كانوا يودعونها مقبرة تختلف زينتها باختلاف مقام الميت. وكانوا يسدّون مدخل المقبرة بقطع من الصخر ضخمة ضنًّا بكرامة الميت أن يمسّها رجس.

وقد كان الغرض الأوّل من هذا كله حفظ الجثة من الفناء لكى يجدها الروح كلما دخل عليها القبر، فإذا تعفنت مع ذلك وأكلها البلى فالتمثال يقوم مقامها، وإليه يرتاح الروح. وقد يفنى تمثال ويبقى آخر؛ ولهذا استكثروا من التماثيل فى القبور، حتى إذا فنى بعضها بقى البعض الآخر.

ومن الأمور المتناقضة التى لم يخطر على بال المصريين كشف النقاب عنها أن النفس لم تكن تقيم مع المثال بل كانت تفارقه لتمثل بحضرة أوزيريس وقضاة الجحيم الاثنين والأربعين، حيث كانت توزن أعمالها فى ميزان الحقيقة والعدل الذى لا يزلّ فالنفس المذنبة كانت تسقط فى الجحيم حيث تقتات وتشرب من المواد الدنيئة وتطاردها العقارب والحيات. وحيث تلقى الموت بعد احتمال العذاب ألوانًا.

أما نفس البارّ فكانت تتمتع بالغبطة بعد التجارب العديدة وتصير رفيقة «أوزيريس» ينبوع الرحمة الذى يقدّم لها أشهى الأطعمة[1].

إذن فقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإنسان لا يموت بموت الجسم. وأنه كان يحيا بعد موته حياة أخرى يحاسب فيها على أعماله فى الحياة الدنيا، وتوزن فيها حسناته وسيئاته، فمن رجحت حسناته استحق الثواب، ومن رجحت سيئاته استحق العقاب.

---

(١) انظر كتاب «على هامش التاريخ المصرى القديم» للأستاذ عبد القادر حمزة، وانظر كذلك كتاب «النهج القويم فى تاريخ شعوب الشرق القديم» ص ٢٢٥/٢٢٦.

ولكن ماذا كانوا يفهمون من الثواب والعقاب؟

وكيف كانوا يتخيلون دار النعيم فى الحياة الأخرى للأتقياء الصالحين، ودار العذاب للأشرار المفسدين؟..

محاكمة النفس عند القدماء:

روى ديودور الصقلى[1] فيما رواه عن محاكمة الأموات فى مصر، أن المصريين كانوا كلما مات لهم ميت أبلغوا موته ويوم دفنه لأقاربه ومعارفه ولقضاة مكلفين أن يحاكموه. فإذا جاء يوم الدفن حملت الجثة فى قارب يجتاز بها بحيرة، وجلس القضاة والمعارف ينتظرونها عند الشاطئ الثانى، فإذا وصلت إلى المرسى أبيح لكل مدّع على الميت أن يتقدم للقضاة بدعواه، فإذا ثبت أن الميت أساء فى حياته حكم القضاة بحرمان جثته من مدفنه. أما إذا لم يتقدم أحد أو إذا ثبت أن المدّعى كاذب فأهل الميت يخلعون حدادهم ويثنون على ميتهم، فيجيب الجمهور بالتصفيق ويتمنى للميت الخلود مع الأبرار. والعقاب الذى ينزله القضاة بكل مدّع كاذب فى هذه الحالة عقاب شديد رادع.

---

(١) ديودور الصقلى: (توفى بعد ٢١ ق.م.) مؤرخ إغريقى، ولد بصقلية. زار مصر بين سنة ٦٠ وسنة ٥٧ ق. م. ألّف بالإغريقية كتابًا فى تاريخ العالم، يقع فى ٤٠ مجلدًا، وينتهى بالحروب الغالية. وصلنا منه الأجزاء (١ - ٤ و١١ - ٢٠). ووضع عن مصر كتابًا وصفيًا.

هكذا روى ديودور، وهو مخطئ، وقد التبس عليه الأمر، فأخذ ما كان المصريون يعتقدونه حسابًا يؤدّيه الميت فى الحياة الأخرى أمام قضاة من الآلهة، على أنه حساب يؤدّيه أمام قضاة من الأحياء قبل أن يدفن. فما كتبه ديودور فى هذا يجب أن يضاف إلى الأشياء الكثيرة التى أخطأ المؤرخون اليونانيون والرومانيون فهمها فى ما كتبوه عن المصريين. ولكن خطأ ديودور لا يمنع من أن فى روايته حقيقة بارزة هى أن المصريين كانوا يعتقدون أن الميت محاسب بعد موته على سيئاته وحسناته، معاقب على الأولى، مثاب على الثانية.

وقد راجت هذه العقيدة، وراجت معها عبادة «أوزيريس» فى زمن الدولة الوسطى، ثم راجتا أكثر فى زمن الدولة الحديثة؛ لأن كل أحد صار يرجو أن يكون مثل أوزيريس فى الحياة الأخرى. وكان أوزيريس قد نشأ فى مدينة بوزريس (وهى الآن أبو صير بمديرية الغربية)، فانتقل إلى مدينة أبيدوس (وهى الآن العرابة المدفونة بمديرية جرجا)، فاعتبرت عاصمة له ومدينة مقدسة يرغب الملوك والأمراء وقوّاد الجيش والأعيان وغيرهم من سواد الأمة فى أن يدفنوا فيها للتبرك بترابها، فإذا لم يجدوا أرضًا لهذا الغرض اكتفوا بأن يقيموا لأنفسهم فى مقبرتها لوحة تذكارية من الألواح الحجرية التى تقام على القبور.

وفيما بين الدولة الوسطى والدول الحديثة أخذ ينتشر ما سمّى «بكتاب الموتى» حتى صار من العادات المرعية أن توضع نسخة منه

مع كل ميت. وهذا الكتاب يشتمل على فصول مختلفة بعضها فى خلق الكون، وبعضها فى بيان الأخطار التى يستهدف لها الميت بعد موته، وبعضها تعاويذ سحرية كان الذين وضعوها يزعمون أنها تنفع الميت وتنقذه من الأخطار، وبعضها - وهو ما يهمنا فى موضوعنا هذا - فى محاسبة الميت على أعماله فى الدنيا أمام محكمة أوزيريس..

وكانوا يجسّمون هذه المحاسبة فيضعون لها فى كتاب الموتى، وعلى التوابيت، رسم محكمة ومحاكمة وميزان. وفى هذه المحكمة يجلس أوزيريس على عرشه حاملاً عصاه وكرباجه، ومعه اثنان وأربعون قاضيا من الآلهة. ويلاحظ هنا أن مصر كانت مقسمة إلى اثنين وأربعين إقليماً فكان كلٌ من القضاة يمثل إقليماً من هذه الأقاليم. فإذا جىء بالميت تسلمه أنوبيس[1] وأخذ قلبه فوضعه فى إحدى كفتى ميزان، ووضع فى الكفّة الأخرى تمثال الإلهة معات (إلهة الحقيقة والعدل) أو ريشتها، ثم وقف الإله توت[2] بجانب الميزان وفى يده اليمنى قلم وفى يده اليسرى سجلّ يدون فيه نتيجة الميزان، ثم يرفعها إلى أوزيريس. ويقف بالقرب من توت الوحش «أماييت» وهو وحش

(١) **أنوبيس:** هو مدير دفن الأموات ودليلهم فى الدار الآخرة.

(٢) **توت أو تحوت:** هو المعروف عند اليونانيين باسم هرمس. وكان المصريون يزعمون أنه هو الذى علّمهم الكتابة والقوانين والحكمة وجميع المعارف. وهو الذى يقيّد وزن قلب الميت فى محكمة أوزيريس ويقدم تقارير عن أعمال الميت إلى قضاة المحكمة. وهو المعبود الأكبر فى مدينة هرموبوليس أو الأشمونين.

له رأس تمساح وجسم أسد، متأهبًا لأن يلتهم الميت الذى يصدر الحكم بالتهامه. وفى بعض الرسوم تضاف نيران إلى المحكمة فى مكان خاصّ منها، ليلقى فيها المذنبون. والقلب فى الميزان يمثل أعمال الميت فى حياته. وهو الذى يشهد بكل ما فعله صاحبه من خير أو شرّ[1].

* * *

وكتاب الموتى يدلنا على نوع الأعمال التى كان الميت يحاسب عليها أمام أوزيريس، فقد وجد فى هذا الكتاب تضرّع من الميت إلى قلبه حينما يؤخذ منه ليوضع فى الميزان. وهو يقول فيه:

«أيها القلب الذى أخذته من أمى، وولدت به، وعشت معه على الأرض، لا تشهد علىّ. لا تكن خصمى أمام القوى المقدّسة. لا تكن ثقيل الوزن ضدّى».

ثم وجد فى كتاب الموتى أيضًا دفاع يدافع به الميت عن نفسه حينما يأخذ أنوبيس فى وزن أعماله. وهو دفاع فيه معان سامية من معانى الأخلاق الفاضلة المتأثرة بعقيدة الحساب بعد الموت. فى هذا الدفاع يقول الميت كلمات تقديس يوجهها إلى أوزيريس والقضاة الذين معه[2]:

(١) انظر «على هامش التاريخ المصرى القديم» للأستاذ عبد القادر حمزة. (كتاب الشعب رقم ١١) ١٩٥٧ ص ٥٣ - ٥٥.

(٢) هذا الدفاع مترجم عن كتاب (Le Nil et la Civilisation Egy.) ص ٤٦٥ لمؤلفه مورى. وقد قال مورى إن هذا النصّ تلخيص وليس ترجمة حرفية، «

«لقد جئت إليك أجلب الحقيقة وأطرد الخطيئة.. إننى لم أقارف الشرّ، ولم أعتد، ولم أسرق، ولم أقتل غدرًا، ولم أمسّ القرابين، ولم أكذب، ولم أرسل دموع أحد، ولم أتدنس، ولم أذبح الحيوانات المقدسة، ولم أتلف أرضًا مزروعة، ولم أقذف، ولم أترك الغضب يخرجنى إلى غير الحق، ولم أزن، ولم أرفض أن أسمع كلمة العدل، ولم أسئ الظن بالملك ولا بأبى، ولم ألوث الماء، ولم أحمل سيدًا على أن يسىء إلى عبده، ولم أحلف كاذبًا، ولم أغش فى الميزان، ولم أمنع اللبن عن أفواه الرضّع، ولم أصد طيور الآلهة، ولم أرد ماء حين الحاجة إليه، ولم أسدّ قناة رىّ على غيرى، ولم أطفىء نارًا يجب أن تشعل، ولم يخطر على بالى أن استخف بالآلهة، إننى طاهر، طاهر»[1]

= ويوجد فى كتاب (La Religion des Egyptiens) ص ٢٦٤ و٢٦٥ لمؤلفه ارمان نصّ يماثله ولا يختلف عنه إلاّ قليلاً.

(١) مما يستحق الملاحظة هنا أن هذه السيئات التى يتبرأ منها الميت تنقسم إلى أنواع. فنوع منها خاصّ بالآلهة وهو مسّ القرابين، وذبح الحيوانات المقدسة، وصيد طيور الآلهة، والاستخفاف بالآلهة. ونوع خاصّ بالملك وبالأب وهو سوء الظن بهما. ونوع خاصّ بالسلوك مع الناس وهو مقارفة الشر، والاعتداء، والسرقة، والقتل غدرًا، وإسالة الدموع، وإتلاف الأرض المزروعة، والقذف، والزنا، والامتناع عن سماع كلمة العدل، وتلويث الماء، وحمل السيد على أن يسىء إلى عبده، والغشّ فى الميزان، ومنع اللبن عن أفواه الرضع، وردّ الماء حين الحاجة إليه، وسدّ قناة الرى على الغير، وإطفاء النار التى يجب أن تشعل. وهناك نوع خاصّ بتهذيب النفس =

وهذا الدفاع يسمّيه شامبليون «دفاعًا إنكاريًا» لأن الميت يعزو فيه لنفسه الحسنات والفضائل فى صورة إنكار للسيئات والرذائل.

ثم يخاطب الميت القضاة الاثنين والأربعين فيقول:[1]

«لكم الحمد أيها القضاة. إننى أعرفكم وأعرف أسماءكم. لست أسقط أمام أسلحتكم. إنكم لا تعلنون شيئًا ضدّى لهذا الإله الذى أنتم حاشيته. لا شأن لكم بى. إنكم تقولون الحقيقة فى أمرى أمام سيد كل شيء؛ لأننى اتبعت الحق والعدل فى مصر. ولم أجدّف فى حق الإله، ولم يجد الملك المعاصر لى شيئًا يأخذه على. لكم الحمد أيها الآلهة الجالسون فى قاعة الحقيقتين[2]، والذين ليس فيهم أثر من كذب، وهم يعيشون من الحقيقة أمام حوريس المستقر فى شمسه. أنقذونى من «باباى»[3] الذى يأكل أحشاء العظماء فى يوم الحساب

= قبل أن يكون خاصًا بالغير وهو التدنس، وترك الغضب يخرج الإنسان إلى غير الحق، والكذب، والحلف كذبًا، ويختم الميت دفاعه بكلمة هى جماع الفضائل النفسية وهى قوله: «إننى طاهر. طاهر».

(١) هذا الخطاب مترجم عن كتاب (La Réligion des Egy.) ص ٢٦٦/٢٦٧ لمؤلفه أرمان.

(٢) المراد بالحقيقتين: حقيقة للوجه القبلى، وحقيقة للوجه البحرى. وكانت محكمة أوزيريس تسمى قاعة الحقيقتين.

(٣) فسّر أرمان كلمة «باباى» هذه فقال: إن المراد منها رفيق لإله الشر سيت أو سيت نفسه.

الكبير. هاكم انظروا: إننى آت إليكم بلا خطيئة ولا سوء. وقد فعلت ما يرضى الناس والآلهة. وأرضيت الإله بما يحبّه. وقد أعطيت خبزًا للجائع، وماءً للعطشان، وثيابًا للعارى، وزورقًا لمن ليس له مركب. وقد قدّمت قرابين للآلهة، وهدايا جنائزية للممجدين[1].

«أنقذونى واحفظونى، إنكم لا تتهموننى أمام الإله العظيم. إننى رجل ذو فم طاهر، ويدين طاهرتين، والذين يعرفوننى يقولون لى: مرحبًا بقدومك، مرحبًا بقدومك»[2].

فذلك الدفاع الإنكارى الذى يدافع به الميت عن نفسه، وهذا الخطاب الذى يوجهه الميت إلى القضاة، هما نتيجة مباشرة لعقيدة الحساب، وفيها الدليل القاطع على أن الميت يتقدم إلى الحساب وهو ممتلىء خوفًا من أن تكون أعماله فى الدنيا مؤدّية به إلى العقاب. ومن هذا الخوف تكون عقيدة الحساب أساس عمل الخير، وتهذيب النفس، والاستقامة فى معاملة الغير[3].

---

(١) المجدون هم الأموات الدين كانوا صالحين فى الدنيا وينالون هذه المنزلة فى الآخرة.

(٢) فى هذا الخطاب فضائل دينية وأخلاقية غير التى مرّت فى الدفاع الإنكارى. وهذا يدلّ على أن هذا الدفاع الإنكارى لم يجمع كل ما كان المصريون يعتبرونه فضيلة وتهذيبًا نفسيًا.

(٣) يجمل بالقارئ إذا أراد المزيد من عقيدة الحساب بعد الموت ومحاكمة النفس، أن يرجع إلى كتاب «على هامش التاريخ المصرى القديم» ص ٥١/٦٨.

ويقول الدكتور سيد عويس الخبير الأوّل بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - فى كتابه «الخلود فى التراث الثقافى المصرى»[1]، إن ثمة ثلاث روايات مختلفة عن الحساب فى الآخرة عثر عليها فى أتم اللفائف البردية وأحسنها التى وصلت إلينا للآن. وكانت هذه الروايات، فى الأصل، بلا شك، مستقلة بعضها عن البعض الآخر.

وتبتدئ الرواية الأولى هكذا: «فصل فى دخول قاعة الصدق (الحق)» وهى تحتوى على ما يقوله المتوفى عند الوصول إلى قاعة الصدق، عندما يطهر فلان (يعنى المتوفى) من كل الذنوب التى اقترفها. ثم يوجه نظره إلى وجه الإله ويقول: «سلام عليك أيها الإله العظيم ربّ الصدق، لقد أتيت إليك يا إلهى وجىء بى إلى هنا حتى أرى جمالك. إنى أعرف اسمك، وأعرف أسماء الأثنين والأربعين إلهًا الذين معك فى قاعة الصدق هذه وهم الذين يعيشون على الخاطئين، ويلتهمون دماءهم فى ذلك اليوم الذى تمتحن فيه الأخلاق أمام «ونفر» (أوزيريس) ثم يأخذ المتوفى بعد ذلك يعدّد الخطايا التى لم يرتكبها فيقول:

---

(١) عن صفحات ٧٦/٧٢ من «فجر الضمير» لجيمس هنرى برستد ترجمة سليم حسن ص ٢٧٩/٢٧١. انظر أيضًا: «المظاهر الحضارية» لسليم حسن ص ٢٣١/٢٢٧، و«مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة» لأدولف أرمان وهرمان رانكه ص ٣٢٧.

«انظر.. لقد أتيت إليك. إنى أحضر العدالة إليك، وأقصى الخطيئة عنك. إنى لم أرتكب ضدّ الناس أية خطيئة.. إنى فى مكان الصدق هذا لم آت ذنبًا ولم أعرف أية خطيئة. ولم أرتكب أى شيء خبيث. وإنى لم أفعل ما يمقته الإله وإنى لم أبلغ ضدّ خادم شرًّا إلى سيده. وإنى لم أترك أحدًا يتضوّر جوعًا ولم أتسبب فى إبكاء أى إنسان. وإنى لم أرتكب القتل، ولم آمر بالقتل. وإنى لم أسبب تعسًا لأى إنسان. وإنى لم أنقص طعامًا فى المعابد. وإنى لم إنقص قربان الآلهة. وإنى لم أغتصب طعامًا من قربان الموتى. وإنى لم أرتكب الزنى. ولم أرتكب خطيئة تدنس نفسى فى داخل حدود بلدة الإله الطاهرة. ولم أخسر مكيال الحبوب. ولم أنقص المقياس. ولم أنقص مكيال الأرض. ولم أثقل وزن الميزان. ولم أحول لسان كفتى الميزان. ولم أغتصب لبنًا من فم طفل. ولم أطرد الماشية من مراعيها. ولم أنصب الشباك لطيور الآلهة. ولم أتصيد السمك من بحيراتهم (أى الآلهة). ولم أمنع المياه عن أوقاتها. ولم أضع سدًّا للمياه الجارية. ولم أطفئ النار فى وقتها (أى عند وقت نفعها). ولم أستول على قطعان هبات المعبد. ولم أتدخل مع الإله فى دخله.».

بعد هذه الاعترافات ننتقل إلى منظر يمثل حساب المتوفى حيث نجد القاضى، وهو «أوزيريس»، يساعده الاثنان والأربعون إلهاً فى محاسبة المتوفى. وهؤلاء شياطين مخيفة يحمل كل منهم اسمًا بشعًا، مثل آكل الظل الذى يخرج من الكهف، وكاسر العظام الذى يخرج من

أهناسيا المدينة.. إلخ. وكان المتوفى يذهب إلى كلّ واحد من هؤلاء المخلوقات ويوجه إليه اعترافًا ببراءته من خطيئة معينة. وتتناول هذه الاعترافات، الاثنان والأربعون، كثيرًا، من نفس موضوعات الإقرارات عن الخطايا التى لم يرتكبها المتوفى المذكور آنفًا.

ويذكر المتوفى بعد ذلك براءة نفسه أمام هيئة المحكمة العظمى كلها، بوجه عام، فيقول: «السلام عليكم أيتها الآلهة. إنى أعرفكم، وأعرف أسماءكم. وإنى لم أسقط أمام أسلحتكم. لاتبلغوا عنى شرًا لذلك الإله الذى تتبعونه..» ثم يأخذ بعد ذلك فى سرد مناقبه وأعماله الصالحة الدالة على خلقه العظيم.

أما الرواية الثالثة عن المحاكمة، فهى التى أثّرت أعمق الأثر فى نفس المصرى، وهى أشبه بتمثيلية «أوزيريس» فى العرابة المدفونة، إذ ترسم لنا المحاسبة الأخروية، كما حدث بالموازين. فنشاهد الإله أوزيريس جالسًا فوق عرشه، فى نهاية قاعة المحاكمة، وخلفه كلٌّ من الإلهتين «أيزيس ونفتيس». وقد اصطفّ على طول أحد جوانب القاعة الإلهة التسعة، وهم المعروفون بتاسوع عين شمس، يرأسهم «إلّه الشمس» وهم الذين ينطقون فيما بعد بالحكم. على أن ذلك المنظر الثالث من المحاكمة، كان فى بدايته شمسىّ الأصل، وهو الذى يحتل فيه أوزيريس الآن المكان الأوّل فيشاهد فى وسط المنظر موازين «رع» التى يزن بها الصدق، مطابقًا لما جاء فى مذهب «رع». ولكن

المحاكمة التى ظهرت فيها تلك الموازين وقتئذ صارت أوزيرية الصيغة، حيث كانت الموازين فى يد الإله الجنازى ذى رأس ابن آوى «أنوبيس»، «فاتح الطرق» الذى يخرج من قاعة المحاكمة ليقود المتوفى، وهو ممسك بيده أمام «أوزيريس» وعند دخول المتوفى لا ينطق أحد بكلمة. ويجلس ملك الموتى على عرشه فى مكان معتم، واضعًا التاج على رأسه ويمسك فى إحدى يديه بعصا، وفى الأخرى بمضرب الحنطة، فهو القاضى الأعلى للموتى. ومن أمامه يوضع الميزان العادل، حيث سيوزن عليه قلب الرجل المتوفى. ويقف «تحوت» كاتب الآلهة بجوار الميزان، وفى يده القلم والقرطاس حتى يسجّل النتيجة. ويكون من بين الحاضرين كلٌ من «حورس» والإلهة «ماعت» إله الحق والعدالة. ويوجد خلف «تحوت» حيوان بشع الهيئة يسمى الملتهمة له رأس التمساح وصدر الأسد ومؤخرة فرس البحر، ويكون متحفزًا لالتهام الروح إذا وجدت ظالمة[1]. ويجلس القرفصاء حول القاعة المخيفة الاثنان والأربعون ماردًا، مستعدّين لتمزيق الشرير إربًا إربًا.

وحيث يسود السكون الرهيب، يبدأ الروح الزائر، مرة ثانية فى ترتيل اعترافاته. ولا يعلق أوزيريس على ذلك بشىء. ثم يلاحظ

---

(١) لعل هذا الحيوان البشع أقرب ما يكون إلى «التنين» المذكور فى صلاة المصريين المسيحيين على القبر حيث يقال: «وليضمحل حنق التنين». انظر كتاب التجنيز لحنّا غبريال ص ٢١.

الروح وهو يرتعد خوفًا وهلعًا، الآلهة وهم يزنون فى تروٍّ قلبه فى الميزان. بينما تكون الإلهة «ماعت» إلهة الحق والعدالة أو رمزها، وهو ريشة نعام، موضوعة فى كفة الميزان المقابلة.

ويفزع الروح مرتعدًا إلى قلبه حتى لا يشهد ضدّه قائلاً: «يا قلب الذى كنت قلبى، لا تقل: لاحظ الأشياء التى فعلها، اسمح لى بأن لا أظلم، فى حضرة الإله العظيم».

وإذا تبين أن القلب لم يكن لا ثقيلاً ولا خفيفًا، فإن المتوفى تبرأ ساحته وعندئذ يسجّل «تحوت» حكم المحكمة ببراءته، ويعرض النتيجة على أوزيريس الذى يعطى الأوامر لكى يعود القلب إلى المتوفى المقدم للمحاكمة. ثم يهتف ملك الموتى قائلاً: «إنه فاز بالنصر، دعوه الآن يسكن مع الأرواح ومع الآلهة فى حقول السعادة».

ويذهب المتوفى، بعد إطلاق سراحه وهو فرحان ليتطلع إلى عجائب العالم السفلى. فالمملكة المقدسة أعظم من مصر وأفخم، حيث تعمل الأرواح وتصيد وتحارب الأعداء. وحيث تكون لكل امرئ حصته من الواجبات فجيب عليه أن يفلح الأرض، وأن يحصد الحبّ الذى ينمو بوفرة وبارتفاع شاهق. وحيث المحصول لا يخيب أبدًا. وحيث تكون المجاعة والأحزان والأكدار غير معروفة.

وإذا رغبت الروح فى العودة إلى زيارة المناظر المألوفة على وجه الأرض، فإنها تدخل جسم طائر أو جسم حيوان، أو ربما تنضر فى

زهرة. وربما رغبت الروح فى زيارة قبرها فى شكل «البا» فتحيى المومية، وتتطلع إلى المناظر التى كانت مألوفة وعزيزة فى الأيام السالفة.

أما أرواح الموتى التى يدينها أوزيريس بسبب الذنوب التى اقترفتها على وجه الأرض، فهى عرضة للعذاب المريع قبل أن يبيدها المردة الذين يجلسون القرفصاء منتظرين فى قاعة المحاكمة الرهيبة، الصامتة[1].

---

(١) انظر «فجر الضمير» ص ٢٧١/٢٧٩. و«المظاهر الحضارية» ص ٢٢٧/٢٣١ و«مصر والحياة المصرية» ص ٣٢٨/٣٢٩.

عند فلاسفة العرب

لقد ذهب فلاسفة الإسلام ومفكرو العرب من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن مسكويه، والغزالي، في النفس مذاهب شتى.. ونرى من تعريفهم للنفس أنهم أخذوا عن أرسطو آراءه وحوّروها واتجهوا بها اتجاهًا أفلاطونيا، ملونًا بالأفلاطونية الحدثة..

فالفارابي[1] يرى أن الإنسان مؤلف من عنصرين أو جوهرين،

---

(1) هو أبو نصر محمد بن طرخان أوزلغ الفارابي، ولد في مدينة الفاراب من أعمال خراسان حوالى سنة ٢٥٩ هـ. وتوفى في مدينة دمشق سنة ٣٣٩ هـ. عن ٨٠ سنة. ويعد الفارابي من أفضل شرّاح العرب لمنطق أرسطو، وقد تتلمذ الرئيس ابن سينا على كتبه. وكان الفارابي في أوّل أمره ناطورًا في بستان بدمشق، وكان يشتغل بالحكمة في الليل على ضوء قنديل حارس البستان. وقد تلقى على بعض علماء المسيحية في عصره ومنهم يوحنا بن حيلان في أيام المقتدر، فأخذ عنه المنطق فبرع فيه واستمر كذلك مدّة حتى عظم شأنه وعلت منزلته عند الأمير سيف الدولة=

أحدهما من عالم الحسّ والآخر من عالم الأمر، «أنت مركب من جوهرين: أحدهما مشكّل مصوّر مكيف مقدّر متحرك وساكن، متحيز منقسم، والثانى مباين للأوّل فى هذه الصفات، غير مشارك له فى حقيقة الذات. يناله العقل، ويعرض عنه الوهم. فقد جمعت من عالم الخلق، ومن عالم الأمر؛ لأن روحك من أمر ربك، وبدنك من خلق ربك»(١).

كذلك نجده يقول: «إن الروح الذى لك من جوهر عالم الأمر ولا يتعين بإشارة، ولا يتردّد بين سكون وحركة؛ فلذلك تدرك المعلوم الذى فات، والمنتظر الذى هو آت، وتسبح فى عالم الملكوت، وتنتقش من خاتم الجبروت».

ولقد حاول الفارابى التوفيق بين كل من تعريف أفلاطون وأرسطو للنفس فى كتاب أسماه «الجمع بين رأيى الحكيمين أفلاطون وأرسطوطاليس». فمن جهة يقول كأرسطو: إن النفس صورة للبدن،

=التغلبى وللفارابى مؤلفات عديدةمنها: «شرح كتاب المجسطى لبطليموس» وأكثر كتب أرسطو كما شرح رسالة زينون وفصوص الحكم.. ومن مؤلفاته: كتاب السياسة المدنية، و «عيون المسائل» وكتاب «المدينة الفاضلة» و «الثمرة المرضية» وكتاب الموسيقى والمبادئ الإنسانية وتحصيل السعادة، وإحصاء العلوم. ويحكى «ابن خلكان» عنه أن الآلة الموسيقية المسماة بـ«القانون» إنما هى من وضعه. وقد أطلق عليه المسلمون «المعلم الثانى» كما أطلق على «أرسطو» المعلم الأوّل».

(١) عن كتاب «الثمرة المرضية» للفارابى ص ٧١.

ومن جانب آخر يقول: «إن النفس العاقلة هى جوهر الإنسان عند التحقيق، وإنها لا تفنى بفناء الجسم، وأن المعرفة الحقة هى سبيل الصعود إلى العالم العلوى».

ويقول أيضًا: «إن للنفس بعد الموت سعادات وشقاوات، وأن السعادة ليست إلّا أن تتحرر النفس من القيود المادية، فتصير عقلاً كاملاً».

ويقول الفارابى كذلك: «إن النفس الناطقة[1] التى لها هذه القوّة (أى الإدراك) جوهر واحد هو الإنسان عند التحقيق وله فروع، وقوى منبثّة[2] منها فى الأعضاء. وأنها حادثة عن واهب الصور عند حدوث الشيء المستعدّ لقبوله فيه، وهو البدن أو ما فى قوّته أن يكون بدنًا. وإن النفس لا يجوز أن تكون موجودة قبل وجود البدن، وإنها لا يجوز أن تتكرر فى أبدان مختلفة، وإنه لا يجوز أن يكون لبدن واحد نفسان، وإنها مفارقة[3] باقية بعد الموت، فليس فيها قوّة قبول الفساد[4]».

---

(١) الناطقة: العاقلة.

(٢) مُنبثّة: توجد موزعة.

(٣) مفارقة: مستقلة عن المادة.

(٤) الفساد: الفناء.

حديث الرازى عن النفس:

يقول الإمام فخر الدين الرازى[1] فى كتابه «مفاتيح الغيب» إن من النفوس البشرية ما يستعين بالأرواح الأرضية، وأن اتصال النفس الناطقة بها أسهل من اتصالها بالأرواح السماوية، وإن كانت القوّة الحاصلة للنفس بسبب اتصالها بهذه الأرواح الأرضية أضعف من القوّة الحاصلة لها بسبب اتصالها بتلك الأرواح السماوية، فإن النفوس الناطقة إذا صارت صافية عن الكدورات البدنية صارت قابلة للأنوار الفائضة من الأرواح السماوية والنفوس الفلكية، فتقوى هذه النفوس بأنوار تلك الأرواح، وتقدر على أمور غريبة خارقة للعادة، وأنها فى هذه الحالة تكون مستعلية على البدن شديدة الانجذاب إلى عالم السموات، كأنها روح من الأرواح السماوية، فكانت قوية على التأثير فى مواد هذا العالم. أما إذا كانت ضعيفة شديدة التعلق باللذائذ

---

(١) فخر الدين أبو عبد الله محمد الرازى (١١٤٩ - ١٢٠٩): متكلم، وفيلسوف، ارتبطت شهرته بتفسيره القرآن فى كتابه «مفاتيح الغيب» الذى عرض فيه حصيلته الثقافية: كلامية، وفلسفية، ودينية، توفيقًا بين الدين والفلسفة. اشتغل بالتدريس ثم الوعظ وتلاوة القرآن. ومؤلفاته كثيرة منها الفلسفية مثل «شرح الإشارات والتنبيهات» و «المباحث المشرقية»، و «محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين»، ومنها الفقهية مثل «أصول الشافعية» و «المحصول» و «مناقب الإمام الشافعى».

بدنية فلا يكون لها تصرف إلّا فى هذا البدن. وبعض الناس يحاول تعدّى تأثيرها من بدنها إلى بدن آخر، أو إلى نفس أخرى غائبة عنها فيتخذون تمثال ذلك الغير أو شبحًا يَضَعُه عند الحسّ ويشغل الحسّ به شغلاً تامًّا فيتبعه الخيال، وتقبل النفس الناطقة عليه فتقوى التأثيرات النفسانية والتصرفات الروحانية. ولذلك أجمعت الأمم على أنه لابد لمزاولة هذه الأعمال والوصول إلى غايتها من الانقطاع عن المألوفات والمشتهيات وتقليل الغذاء، ومخالطة الخلق، وكلما كانت هذه الأمور أتم كان ذلك التأثير أقوى.

وإذا اتفق أن كان للنفس التى تزاول هذه الأعمال مناسبة لهذا الأمر نظرًا إلى ذاتها وخاصيتها عظم التأثير، كما ذكروا نظيره فى النفوس الصافية. وإذا كان بينها وبين بعض النفوس المفارقة لأبدانها مشابهة فى قوّتها وتأثيراتها لم يبعد أن تنجذب إليها، ويحصل لها نوع ما من التعلق بالبدن، فتعاضد نفسه على أفعاله الكثيرة، وكلما كملت المشابهة وازدادت القوّة قوى التأثير.

وبالجملة، فالنفس الناطقة عرش محيط بعالم الطبيعة التى هى القوّة الإلهية السارية فى الأجسام كلها إحاطة شاملة كما أن المبادئ العالية محيطة بهما والله من ورائهم محيط.

فإذا نحت النفوس بمداركها وحركة فكرها إلى جهة المحيط، واتصلت بالعالم العلوى كانت كأنها روح من أرواحه ومجلى من مجاليه،

يظهر فيه، وعنه من الخوارق كل ما أراد أن يظهره الفياض من طريقه، وإذا تنزلت إلى عالم الطبيعة واشتغلت بلذائذ البدن وشهواته لم يكن لها من الإدراك والتصرف إلاّ ما تسعه قواه السكونية الضعيفة[1].

رأى ابن مسكويه فى النفس:

كان ابن مسكويه[2] لا يفرق بين النفس والعقل، فإنه يراهما واحدًا، ويرى أن الحسّ إذا أخطأ بادرت النفس بتصحيح هذا الخطأ. ويرى أيضا «أن النفس جوهر باق لا يقبل الموت ولا الفناء وستجزى على ما عملت فى الدار الأخرى، إلا أن سعادتها وشقاءها اللذين سيحصلان لها بعد مفارقة البدن أمور روحية تناسب قوّتها وجوهرها»[3].

ويقول ابن مسكويه فى كتابه «تهذيب الأخلاق» فى المقالة

---

(1) عن كتاب «المطالب القدسية فى أحكام الروح وآثارها الكونية» للشيخ محمد حسنين مخلوف. الطبعة الثانية ١٩٦٣ الحلبى، ص٢٣٧ و ٢٣٨.

(2) هو أبو على أحمد بن محمد مسكويه من فلاسفة الإسلام الذين جمعوا بين ثقافة الإغريق وثقافة الإسلام. وضمّوا طرفًا من حكمة الروم والهند إلى حكمة العرب والفرس.

ولد بالرى سنة ٣٣٠هـ. ومات بأصبهان عام ٤٢١هـ.

(3) عن كتاب «الحياة الأخرى» للدكتور عبد الرزاق نوفل ص٦٣.

الأولى : «النفس جوهر ليس بجسم، وأنه شيء آخر مفارق للجسم وهذا هو العقل. دليله على ذلك، أن النفس لا تستحيل ولا تتغير بخلاف الجسم وأجزائه وأعراضه. وبأنها تقبل صور الأشياء كلها على اختلافها من المحسوسات والمعقولات على التمام من غير زوال رسم، بل يبقى الرسم الأوّل تامًا، وتقبل الرسم الثانى أيضًا تامًا. ولا تزال تقبل صورة بعد صورة من غير أن تضعف[1] بل تزاد الصورة الأولى قوّة على ما يرد عليها من الصور الأخرى».

ويقول: أما الجسم فلا يقبل نقشًا على كماله بعد نقش إلا إذا زال الأوّل كما يرى ذلك فى الشمع مثلاً. ثم إن النفس ليست عرضًا محمولاً للجسم بل حاملة له أتم من حمل الأجسام للأعراض. بخلاف العرض فإنه محمول أبدًا ولا يحمل عرضًا. وكذلك يحصل فى النفس فى قوّتها الوهمية الطول والعرض والعمق وأى كيفية من كيفيات الجسم كاللون والروائح فلا تصير بذلك جسمًا ولا طويلة أو عريضة أو عميقة أو ذات لون ورائحة. وهى تقبل كيفيات الأجسام المتضادة فى حالة واحدة بالسواء. وإذا تخلّت النفس عن الحواس بأكثر ما يمكن ازدادت قوّة وكمالاً وظهرت فيها الآراء الصحيحة، أما الجسم فيزداد بمباشرة الشهوات والمحسوسات قوّة وكمالاً لأنها أسباب وجوده..

---

(١) لعله يقصد بهذا قوله تعالى ﴿فى أى صورة ما شاء ركبك﴾.

إلى أن يقول : وهذا أوّل دليل على أن جوهر النفس وطباعها غير جوهر الجسم وطباعه. وأيضًا فإن تشوّقها إلى معرفة الأمور الإلهية وميلها إلى الأمور التى هى أفضل من الأمور الجسمانية وانصرافها عن الأمور واللذات الجسمانية يدلنا أنها من جوهر أعلى من الأمور الجسمانية..[1]

والطريق لتحصيل الخلق الفاضل الذى تنشأ عنه الأفعال الجميلة هو - كما يقول ابن مسكويه - أن نعرف أوّلاً نفوسنا : ما هى، ما قواها، وملكاتها، وغاياتها التى فيها كمالها..

فهو فى النفس لم يشذ عن رأى سقراط وأفلاطون وأرسطو فى أنها ليست جسمًا ولا جزءًا منه ولا عرضًا له، لأنها لا تتغير ولا تستحيل كما تتغير وتستحيل الأجسام. كما أنها تقبل جميع الصور حاملة لها، على حين الأعراض محمولة أبدًا موجودة فى غيرها لا قوام لها بذاتها.

ومن ناحية أخرى، فالجسم بأمزجته المختلفة يتشوّق لأفعال تناسبه، وهذه الأفعال نجد بينها وبين ما تتشوّق إليه النفس من أفعال اخرى مناسبة أو شبها.

---

(١) كتاب «راجا يوجا» للأستاذ حسن حسين الطبعة الأولى ١٩٢٦ عن كتاب تهذيب الأخلاق» لابن مسكويه.

تشوّق النفس إذن إلى ما ليس من طباع البدن من علوم مختلفة، وحرصها على طلب هذه العلوم وإيثارها، وانصرافها عن اللذات الجسمية، دليل على أنها من جوهر غير جوهر الجسم[1].

والأمر كذلك فى بيان قوى النفس وملكاتها، فإننا نراه يغترف من معين علم النفس عند الإغريق. وبعبارة أدقّ عند أفلاطون: للنفس ثلاث قوى، واحدة بها الفكر والنظر فى حقائق الأمور؛ وأخرى بها ما يتصل بالغضب والشجاعة من الأفعال؛ وثالثة وهى القوّة الشهوية يكون عنها ضروب اللذات الحسّية وما يتصل بها.

وهذه القوى الثلاث متعارضة متباينة، وقوى إحداها تكون على حساب الأخريين. وعوامل القوّة والضعف ترجع إلى المزاج والجبلة أحيانًا وإلى العادة وصنوف التأديبات أحيانا أخرى[2].

ولقد جاء ذلك فى مقالته الأولى فى كتاب «تهذيب الأخلاق»، فهو يقول:

«إن قوى النفس تنقسم إلى ثلاثة أقسام: قوّة ناطقة وتسمى الملكية وآلتها الدماغ، وقوّة غضبية وتسمى السبعية وآلتها القلب،

(١) «فلسفة الأخلاق فى الإسلام» للدكتور محمد يوسف موسى ص ٨٤ عن «تهذيب الأخلاق» ص ٢ و٥ و١٢ و١٣ و«الفوز الأصغر» ص ٣٣ - ٣٥.

(٢) نفس المرجع ص ٨٤ و٨٥.

والقوّة الشهوية وهى التى تسمى بالبهيمية وآلتها التى تستعملها من البدن الكبد.

« والفضائل والرذائل تتابل هذه القوى؛ فالحكمة فضيلة النفس العاقلة، وهى تأتى عن العلم. والسخاء هو فضيلة البهيمية وهو يأتى عن العفة. وفضيلة النفس الغضبية الشجاعة، وهى تتأتى عن الحلم. وهذه الفضائل الثلاث يحدث عنها إذا اعتدلت فى نسبة بعضها إلى الأخرى فضيلة رابعة، هى كمالها وتمامها، وهى فضيلة العدل. وعلى ذلك فالفضائل كما أجمع عليها الحكماء أربع وهى: الحكمة، والعفة، والشجاعة، والعدالة. وأضدادها: الجهل، والشره والجبن، والجور.. »

إلى آخر ما جاء فى هذه المقالة التى نرى منها أن مسكويه تأثر بأفلاطون وأرسطو فى تقسيمه للنفس والفضائل، وأثر الحياة الاجتماعية.

رأى أبو حيان التوحيدى:

لقد عنى أبو حيان التوحيدى[1] فى أكثر من موضع فى مؤلفاته

---

(١) هو أبو حيان علىّ بن محمد بن العباس التوحيدى. ولد ببغداد سنة ٣١٠ هـ. من أبوين فقيرين إذ كان أبوه تاجرًا متنقلاً يبيع نوعًا من التمر المعروف باسم « التوحيد » ويقال إنه حُرم فى طفولته من كل عطف وحنان، فاتسمت حياته =

بالتفرقة بين النفس والروح، على الرغم من اعترافه الصريح بأن الكلام فى النفس والروح صعب شاق، ومن الحقيقة بعيد، بدليل أن الله ستر معرفة هذا الضرب عن الخلق حين قال: ﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى﴾[1].. ففى كتابه «المقابسات» مثلاً نجده يقول: «لقد ظنّت العامة وكثير من أشباه الخاصة أن النفس هى الروح، وأنه لا فرق بينهما إلاّ فى اللفظة والتسمية، وهذا الظن مردود؛ لأن النفس جوهر قائم بنفسه، لا حاجة بها إلى ما تقوم به، وما هكذا الروح فإنها محتاجة إلى مواد البدن وآلاته»[2]..

ويعود أبو حيان إلى هذه التفرقة مرة أخرى فنراه يقول فى موضع

= منذ البداية بطابع القمع والحرمان، وكان هذا الحرمان سببًا فى اتجاهه إلى الدرس والتحصيل، علّه يجد فيه تعويضًا عن بعض ما فاته من نعم الحياة. فتتلمذ على كبار علماء عصره، فتلقن أصول الفلسفة والمنطق والطبيعيات والإلهيات والتصوّف والفقه والحديث والنحو على يد أعظم مفكرى القرن الرابع الهجرى. وله مؤلفات كثيرة نافعة لها قيمتها، منها: «الإمتاع والمؤانسة» و«المقابسات» و«الزلفى» و«المفوات لابن الصابى» و«الإشارات الإلهية» و«رياض العارفين» و«الرسالة الصوفية» و«المحاضرات والمناظرات» و«البصائر والزخائر».. وقد أمضى فترة طويلة من شيخوخته فى التعبّد والتنسكّ بصحبة بعض إخوانه ومريديه من الصوفيين إلى أن قضى بشيراز فى العام الرابع عشر من القرن الخامس.

(١) «البصائر والذخائر» تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ص ١١٦ سنة ١٩٥٣.

(٢) «المقابسات» تحقيق حسن السندوبى ١٩٢٩ ص ٣٧٢ و٣٧٣.

آخر: «إن الإنسان ليس إنسانًا بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنسانًا بالروح، لم يكن بينه وبين الحمار فرق، بأن كان له روح ولكن لا نفس له. فليس كل ذى روح ذا نفس، ولكن كل ذى نفس ذو روح»[1].

وهذه التفرقة الأخيرة تدلّنا على أن التوحيدى قد فهم «الروح» على أنها مبدأ الحياة فى الكائن الحى، فنسب إلى الحيوان «روحًا» هى التى تشيع الحياة فى أعضاء جسمه، بينما اعتبر «النفس» جوهرًا قائمًا بذاته هو مبدأ «العقل» فى الموجود البشرى، فوقف كلمة «النفس» على الإنسان من حيث هو كائن ناطق[2].

رأى ابن سينا فى النفس:

لقد اهتم ابن سينا[3] بمسألة النفس وعالجها فى كثير من كتبه. وكانت تسيطر عليه فكرة أن النفس متنزلة من العالم العلوى. ولهذا فهو متردد فى تقدير الصلة بين النفس والجسد. يقول إنها متفقة مع

(١) «الإمتاع والمؤانسة» تحقيق احمد امين وأحمد الزين ١٩٤٢ ص ١١٣.

(٢) عن كتاب «أبو حيان التوحيدى» للدكتور زكريا إبراهيم (سلسلة أعلام العرب رقم ٣٥) ص ١٩٧ و١٩٨.

(٣) هو أبو على الحسين بن سينا المشهور بالشيخ الرئيس (٣٧٠هـ - ٤٢٨ هـ) (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) ولد فى قرية خرميثن وكان فى صغره سريع الذكاء. انتقل به أبوه إلى بخارى وهى يومئذ حافلة بالعلماء فى زمن نوح بن منصور من ملوك الدولة =

الجسد في النوع والمعنى، فهي إذن قوّة من قوى الجسد تتخلق من مادته التي يخلق منها، أي أن مادتها محسوسة ملموسة. ولكنه يعود فيقرر أنها تفيض عليه من العقل الفعّال ثم يعود فيقول بأبديتها وخلودها وبأنها حادثة بحدوث البدن وباقية بعده فلا تنعدم بانعدامه بل تظل محتفظة بكيانها عندما تنفصل عن هذا البدن.

ويقول ابن سينا إن النفس الناطقة (أى الإنسانية) هي جوهر واحد، وهي كمال أوّل لجسم طبيعي آلي..

وهو يعرِّف النفس أيضًا «بأنها صورة لجسم طبيعي ذي حياة بالقوّة»، كما فعل أرسطو والفارابي من قبل.

ولقد أفرد الفيلسوف ابن سينا في كتابه «النجاة» وهو المختصر من كتابه «الشفاء» فصلاً في أن النفس لا تموت بموت البدن، يقول فيه: «نقول إنها لا تموت - أى النفس - بموت البدن، ولا تقبل الفساد لأن كل شيء يفسد بفساد شيء آخر فهو متعلق به نوعًا من

= السامانية. حفظ القرآن وأخذ يقرأ الفقه قبل أن يتجاوز العاشرة من عمره. ولم يدرك السادسة عشرة حتى تعلم المنطق والهندسة والطبيعة والفلسفة والطب ثم تفرّغ للتوسع في هذه العلوم. ومرّت به طوارئ مختلفة وقاسى ما يقاسيه طالب العلا من العذاب. وغلبت عليه شهواته البدنية فأثرت في مزاجه حتى أماتته بهمذان سنة ٤٢٨ هـ. وهو في الثامنة والخمسين من عمره. وله مؤلفات تربو عن المائة مصنف أهمها كتابه الطبي «القانون» وكتاب الشفاء ومختصره وكتاب النجاة وتوجد مجموعة من كتبه في مكتبتي أكسفورد وليدز.

التعلق. فإما أن يكون تعلّقه تعلّق المكافئ فى الوجود، وإما أن يكون تعلّق المتأخر عنه فى الوجود؛ وإما أن يكون تعلّق المتقدم عليه فى الوجود، وذلك أمر ذاتى لها لا بالزمان. فإن كان تعلق النفس بالبدن تعلق المكافئ فى الوجود وذلك أمر ذاتى لها لا عارض، فكل واحد منها مضاف الذات إلى صاحبه. فليست النفس ولا البدن بجوهر واحد ولكنهما جوهران. وإن كان ذلك أمرًا عرضيًّا لا ذاتيًّا فإذا فسد أحدهما بطل العارض الآخر من الإضافة ولم تفسد الذات بفساده. وإن كان تعلّقه به تعلق المتأخر فى الوجود فالبدن علة النفس فى الوجود. والعلل أربع ومحال أن يكون البدن علة فاعلية. فإن الجسم بما هو جسم لا يفعل شيئًا، وإنما يفعل بقواه. ثم القوى الجسمانية كلها إما أعراض وإما صورة مادية. ومحال أن تفيد الأعراض أو الصورة القائمة بالمواد وجود ذات قائمة بنفسها لا فى مادة. ومحال أيضًا أن يكون البدن علّة قابلية فقد بيّنا وبرهنّا أن النفس ليست منطبقة فى البدن بوجه من الوجوه. ومحال أن يكون البدن علة صورية للنفس أو كمالية، فإن الأولى أن يكون الأمر بالعكس. فإذن ليس تعلق النفس بالبدن تعلق معلول بعلة ذاتية..»

ويفرّق ابن سينا بين ثلاثة أنواع من النفوس: النفس النباتية، والنفس الحيوانية، والنفس الإنسانية. فالنبات له نفس؛ لأنه يتغذى وينمو ويولد المثل. والحيوان له نفس، لأن الوظائف السابقة توجد لديه، بالإضافة إلى قوى أخرى، وهى الإحساس والحركة الإرادية.

وللإنسان نفس، إذ توجد لديه نفس الوظائف السابقة عند الحيوان والنبات، بالإضافة إلى قوى أخرى، وهى الملكات العقلية والوجدانية[1].

ولقد قسم ابن سينا مواهب النفس إلى أربعة أقسام:

١ - الخواص الظاهرة أو الحواس الخمس.

٢ - الخواص الباطنية.

٣ - الخواص المحركة.

٤ - الخواص العاقلة.

وقسّم كل خاصة منها إلى أقسام أدق. فذكر القوّة الوهمية وبها يكون للحيوان حكمة كما يفعل الإنسان بقوّة الفكر أو التأمل. فإنه بالوهم تعلم الشاة أن صغارها فى حاجة إلى حنانها، وأنهن فى خطر من الذئب. وبهذا وضع ابن سينا حدًّا فاصلاً بين الحقيقة وفلاسفة اليونان الذين خلطوا بين تلك القوى وبين قوّة المخيلة.

أما فيما يتعلق بصلة العقل المؤثر بالنفس البشرية فلم يحاول ابن سينا أن يقرر رأيا. وهو كسائر فلاسفة الإسلام يرى فى تلك الصلة أسمى ما تتطلع إليه النفس البشرية فينادى بقهر المادة وتطهير النفس من أدرانها، حتى تصير وعاءً نقيًّا طاهرًا تصلح لتلق الإلهام الإلهى.

---

(١) عن كتاب «دراسات فى الفلسفة الإسلامية» ص ٣٣. و«دائرة المعارف الإسلامية» ص ٣٢٣.

ويرى ابن سينا أن الكمال الحقيقى للنفس العاقلة التى تنشد المعرفة خفى، ومصيرها عنده أن تكون عالمًا عقليًا تنبسط فيه صور الموجودات. وترتيبهن. ويبدأ هذا الترتيب بالخير العام، ثم المواد الروحية، عارفة بأتم الأشياء كالجمال التام. والخير التام. والمجد التام، فتتصل به وتصير مادة نقية. ولكن ما دامت النفس متعلقة بالعالم الأرضى فلا تستطيع أن تشعر بتلك السعادة لما يحيط بها من الشهوات وأنواع الفتنة والهوى.

ولا يستطيع الإنسان الخلاص من تلك الأدران إلاّ إذا تعلّق بأهداب العالم العقلى فتجذبه رغبته إليه وتصونه عن النظر إلى ما وراءه. وهذه السعادة لا تنال إلاّ بممارسة الفضائل والكمالات.

ثم يتحدث عمّن سمت نفوسهم وتهذّبت أرواحهم فيقول : إنه يوجد رجال ذوو طبيعة طاهرة. اكتسبت نفوسهم قوّة بالطهر، وبتعلقها بالعالم العقلى، فتستطيع أرواحهم أن تلمس بتلك الطهارة المجهول، وتدرك كثيرًا مما يخفى على العقول.

ثم يأخذ ابن سينا فى شرح مراتب الاتصال وأسراره إلى أن يصل إلى فئة يطلق عليهم اسم أصحاب العقل المقدّس والنفس الطاهرة الزكية. ثم يقول : «وإن هذا العقل لمن السمو بحيث لا يمكن لكل البشر أن ينالهم منه نصيب».

ولابن سينا رسائل كثيرة عن «النفس» جاءت متفرقة فى كتابه

« النجاة » ولقد جمع أطراف هذه المباحث النفسية ونسّقها وربط بين أجزائها فى رسالة على حدة، هى الرسالة التى تسمى « أحوال النفس » حتى يتسنى لطالب هذا العلم أن يطلع عليه فى كتاب مستقل يحتوى على جملة آرائه الرئيسية فى النفس[1]. وكان أوفى ما كتب فى هذا الباب. عدا رسائل أخرى منها : « زبدة قوى الحيوانية » و« مقالة فى القوى » الإنسانية وإدراكاتها و« رسالة فى القوى الجسمانية » و« مبحث عن القوى النفسانية » و« رسالة فى معرفة النفس الناطقة وأحوالها » و« رسالة فى الكلام على النفس الناطقة ».

وكان لهذه الرسائل أثرها العظيم عند الفلاسفة والمفكرين فى أوروبا. حتى أن أحد هذه الرسائل وهى « مبحث عن القوى النفسانية » نقلت مع شروحها والتعليقات عليها إلى سبع لغات هى : العربية، والسريانية، والعبرية، واللاتينية، واليونانية، والألمانية، والفارسية، بين سنة ١٥٤٦ و١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٨٢ باللغة الإنجليزية[2].

وجدير بالذكر أن هذا الكتاب وضعه ابن سينا حين كان فى السادسة عشرة من عمره. وكان قد دعى إلى بخارى لمعالجة الأمير

---

(١) عن كتاب « أحوال النفس » تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى ص ٦.

(٢) انظر كتاب « هدية الرئيس للأمير » تحقيق إدوارد كرينليوس فنديك المستشرق الأمريكى مطبعة المعارف ١٣٢٥ هـ. ص ٤ - ١٠.

نوح بن منصور بن نصر الساماق، صاحب خراسان، من مرض اعتراه. فأخذ يعالجه حتى برئ واتصل به وقرب منه. وأهداه هذا الكتاب الذى جعل عنوانه وقتذاك: «هدية الرئيس للأمير وهى مبحث عن القوى النفسانية أو كتاب فى النفس على سنّة الاختصار ومقتضى طريقة المنطقيين».

وجاء هذا الكتاب فى عشرة فصول هى:

الفصل الأول: فى إثبات القوى النفسانية التى شرع فى تفصيلها وإيضاحها.

الفصل الثانى: فى تقسيم القوى النفسانية الأولى وتحديد النفس إطلاقًا.

الفصل الثالث: فى أنه ليس شىء من القوى النفسانية حادث عن امتزاج العناصر الأربعة بل واردة عليها من الخارج.

الفصل الرابع: فى تفصيل القول فى القوى النباتية وذكر الحاجة إلى كل واحدة منها.

الفصل الخامس: فى تفصيل القول فى القوى الحيوانية وذكر الحاجة إلى كل واحدة منها.

الفصل السادس: فى تفصيل القول فى الحواس الظاهرة وكيفية إدراكها وذكر الخلاف فى كيفية الإبصار.

الفصل السابع : فى تفصيل القول فى الحواس الباطنة والقوّة المحركة للبدن.

الفصل الثامن : فى ذكر النفس الإنسانية من مرتبة بدئها إلى مرتبة كمالها.

الفصل التاسع : فى إقامة البراهين الضرورية فى جوهرية النفس الناطقة على طريقة النطق.

الفصل العاشر : فى إقامة الحجة على وجود جوهر عقلى مفارق للأجسام قائم للقوى النطقية مقام الينبوع ومقام الضوء للإبصار. وبيان أن النفوس الناطقة تبقى متحدة به بعد موت البدن آمنة من الفساد والتغير وهى المسمّى العقل الكلى.

* * *

ولقد أثر عن ابن سينا جملة صالحة من الشعر تمازجه الحكمة، وتتخلل ألفاظه الغضّة أزاهير الخيال المنير. فهو يقول فى النفس والحكمة :

هذب النفس بالعلوم لترقى،
وذر الكل فهى للكل بيت :
إنما النفس كالزجاجة، والعلم
سراج، وحكمة الله زيت

فإذا أشرقت فإنك حيّ،
وإذا أظلمت فإنك ميت

وفى هذا المعنى يقول يضًا:

خير النفوس العارفات ذواتها
وحقيق كميات ماهياتها
وبما الذى حلت ومم تكونت
أعضاء بنيتها على هيئاتها:
نفس النبات ونفس حسّ ركبا،
هلا كذاك سماته كسماتها؟
يا للرجال لعظم رزء لم تزل
منه النفوس تخب فى ظلماتها..

كما أن له أيضًا قصيدة عينية مشهورة فى النفس توضح آراءه فيها، ويبين فيها أحوال النفس الناطقة وتعلقها بالبدن وفراقها عنه. وهى تتسق مع تعريفه للنفس، ومع براهينه على وجودها. وهى تذكرنا إلى جانب ذلك بأساطير أفلاطون بعض الشيء. ففيها بيان لأصلها ومصيرها، وفيها إشارة إلى الأجنحة، والتذكر والنسيان، والحنين إلى الصعود، وإدراك الحقائق الخالدة الثابتة.

وسوف ننشر هذه القصيدة مشروحة فيما بعد لما فيها من فائدة ومتعة..

رأى الغزالى فى النفس:

لقد فرّق الإمام الغزالى[1] بين النفس والروح والعقل فى كتابه «إحياء علوم الدين». ولكنه كتب مقدمة كتابه «معارج القدس فى مدارج معرفة النفس» عن «معانى الألفاظ المترادفة على النفس وهى أربعة: النفس والقلب والروح والعقل» ثم قال: «إن النفس يراد بها حقيقة الآدمى وذاته. فإن نفس كل شىء حقيقته، وهو الجوهر الذى هو محل المعقولات. وهو من عالم الملكوت ومن عالم الأمر على ما نبين.. نعم تختلف أسماؤها باختلاف أحوالها العارضة عليها. فإن

---

(١) هو حجّة الإسلام أبو حامد محمد الغزالى، ولد بطوس من أعمال خراسان سنة ٤٥١ هـ. ومات بها سنة ٥٠٥ هـ. (١٠٥٨ - ١١١١ م.) أى بالغًا من العمر ٥٤ عامًا بعد أن مثل دورًا مهمًا فى الحركة الدينية والفلسفية فى عصره. وكان ذا عقل ذكى ونفس كريمة، لم تر العيون مثله لسانًا وبيانًا وخاطرًا وذكاء وعلمًا وعملاً فاق أقرانه من تلامذة الحرمين وانتشر صيته فى الآفاق. وصنّف كتبًا لم يُصنف مثلها. ثم حجّ وترك الدنيا واختار الزهد والعبادة وبالغ فى تهذيب الأخلاق. ومن مؤلفاته المنتحل فى علم الجدل. والتبر المسبوك. وإحياء علوم الدين. ومقاصد الفلاسفة الذى ترجم إلى اللاتينية وطبع فى ڤينا سنة ١٥٠٤ م. وتهافت الفلاسفة وتوجد له ترجمة عبرية خطية فى مكتبة فرنسا الوطنية. وكتاب المنقذ من الضلال، وميزان العمل الذى ترجم إلى العبرية واللاتينية والوسيط فى الفقه. ومعيار العلم، ومشكاة الأنوار وكتاب الدرة الفاخرة الذى ترجمه جوتيه وطبع فى جنيف سنة ١٨٧٨.

اتجهت إلى صوب الصواب ونزلت عليها السكينات الإلهية وتواترت عليها نفحات فيض الجود الإلهى فتطمئن إلى ذكر الله عز وجل وتسكن إلى المعارف الإلهية وتطير إلى أعلى أفق الملكية فيقال نفس مطمئنة. . »[1]

ثم هو يقول بعد كلام طويل فى الصفحة ١٣ فى من نفس الكتاب: «ونحن حيث أطلقنا فى هذا الكتاب لفظ النفس والروح والقلب والعقل فنريد به النفس الإنسانية التى هى محل المعقولات. . »

ثم ينتهى بخاتمة تنعطف على ما سبق من معرفة النفس وقواها وبذلك «يتدرج إلى معرفة الحق جل جلاله ومعرفة صفاته وأفعاله لأن المبادئ إنما تراد للنهايات، والنهايات إنما تظهر للمبادئ. فكل علم لا يؤدّى إلى معرفة البارى جل جلاله فهو عديم الجدوى والفائدة، وقليل النفع والعائدة». . ويقول:

«إنّا أثبتنا النفس على الجملة بمعرفة آثارها وأفعالها. فالنفس النباتية عرفناها بآثارها من التغذية والتنمية وتوليد المثل. والنفس الحيوانية بآثارها من الحسّ والحركة الاختيارية. والنفس الإنسانية بالتحريك وإدراك الكليات. وعلمنا أن هذه الأفعال تتعلق بمبدأ

---

(١) الصفحة ١٠.

يسمى ذلك المبدأ نفسًا فيكون قوامها ووجودها وخاصيتها بذلك المبدأ الذي هو النفس فكذلك فاعلم أن الموجود على قسمين : إما أن يتعلق وجوده بغيره بحيث يلزم من عدم ذلك الغير عدمه أو لا يتعلق. فإن تعلق سميناه ممكنًا، وإن لم يتعلق سميناه واجبًا بذاته. فيلزم من هذا فى واجب الوجود معرفة أمور.. »[1]

وآراء الغزالى فى النفس - كما نرى - لا تكاد تختلف فى قليل أو كثير عن آراء ابن سينا فهو يتبعه خطوة خطوة فى بيان صفاتها والبرهنة على وجودها وخلودها.

النفس عند ابن رشد :

وأما ابن رشد[2] فيعتبر النفس والروح كائنًا واحدًا فضلاً عن تكراره القول بغموض مسألة الروح فى كتابه «فصل المقال».

---

(١) عن كتاب «معارج القدس فى مدارج معرفة النفس» للغزالى ص ١٤١.

(٢) هو أبو الوليد بن رشد المالكى (٥٢٣ هـ. - ٥٩٥ هـ) (١١٢٦ م. - ١١٩٨ م.) وزير دهره وعظيمه وفيلسوف عصره وحكيمه. تولى رئاسة الفتاوىٰ فى مراكش ثم استوطن أشبيلية فاشتهر بالتقدم فى العلوم حتى فاق أهل زمانه وطار ذكره فى أقطار الأندلس والمغرب. ولد فى قرطبة من أسرة معروفة بالأندلس وكان جده لوالده قاضى القضاة. وله مؤلفات جليلة عزيزة الوجود منها : كتاب الكليات وهو مؤلف طبى فى سبعة أجزاء. وكتاب مختصر المجسطى. وهذا فضلاً عن الشروح التى قام بها لكتب أرسطو وهى على ثلاثة أنواع : مطول، ووسط، ومختصر. وأغلب مؤلفاته ترجم إلى اللغتين العبرية واللاتينية ويندُر وجود نصّها العربى.

وقد اتهم ابن رشد بأنه يذهب إلى أن النفوس الفردية تندمج فى النفس الكلية بعد الموت، وأنه ينكر على هذا النحو خلود كل نفس إنسانية على انفرادها، وليس هذا من الحق فى شيء، إذ أنه يجب أن نميز فى مذهب ابن رشد - كما فى مذاهب غيره من الفلاسفة - بين «النفس» و«العقل» فالعقل مجرد غاية التجريد مخلص عن المادة، ولا يكون بالفعل إلّا إذا اتصل بالعقل الكلى أو العقل الفعّال وما نسميه عقلاً عند الإنسان ليس إلّا قوّة أو استعدادًا لقبول المعقولات الصادرة عن العقل الفعّال، وتسمى هذه القوة «العقل المنفعل» وهى ليست موجودة بالفعل وإنما يجب أن تخرج إلى الفعل وأن تصير «عقلاً مستفادًا»، فهى إذن تتصل بالعقل الفعال الذى هو محل المعقولات الأزلية الأبدية، وباتصالها بهذا العقل الفعال تصير بدورها أبدية..

وليس الأمر كذلك فى النفس؛ لأن النفس عند هؤلاء الفلاسفة هى القوّة المحركة التى تحيى الأجسام الطبيعية الآلية (العضوية) وتغذيها وتنميها؛ وهى نوع من القوّة يحيى المادة، وليس مخلصًا من غواشيها كخلوص العقل، بل هو عكس ذلك شديد الاختلاط بها، حتى إن النفس قد تكون متكونة مما يشبه المادة أو من مادة لطيفة بالغة اللطف. وهذه النفوس الإنسانية «صور» للأجسام، وهى لذلك لا تتقوم بها بل تبقى بعدها وتستطيع أن تحيا منفردة بعد فناء الأجسام.

وليس هذا البقاء عند ابن رشد إلاّ مجرد إمكان فحسب، فهو لا يعتقد أن الأدلة الفلسفية البحتة تستطيع أن تعطينا برهانًا قاطعًا على خلود النفس إذا تصورناها على هذا النحو. وحل هذه المسألة متروك إلى الوحى[1].

وإذا قال ابن رشد بوحدة النفوس، فإنما يقصد بذلك أن الإنسانية تعيش عيشة دائمة، وأن خلود العقل الفعّال هو إحياء للإنسانية واستمرار دائم للمدنية. ويعلق على هذا الأستاذ لطفى جمعه فى كتابه «تاريخ فلاسفة الإسلام» فيقول:

«.. نلفت نظر الباحثين إلى الاتفاق التام بين هذا القول وبين نظرية أوجست كونت فى خلود الإنسانية وبقائها، تلك النظرية التى أدّت به إلى وضع دين الإنسانية، فأقيمت له معابد فى بعض ممالك الغرب..».

النفس عند ابن عربى:

ابن عربى[2] فيلسوف لم يشذ عن أمثاله من المفكرين. فله رسالة

---

(١) انظر «دائرة المعارف الإسلامية» ص ٢٨٩ و٢٩٠ وكتاب «تهافت التهافت» ص ١٣٧.

(٢) هو الشيخ الأكبر سلطان العارفين سيدى أبو بكر محمد بن على بن عبد الله الحاتمى الملقب بمحيى الدين بن عربى. ولد «بمرسية» يوم الاثنين سابع=

فى النفس كما للكندى والفارابى وابن سينا وإن كان أقل منهم تحديدًا ودقة. وقد عنى فى هذه الرسالة ببيان النفس ما هى، وبالإشارة إلى ما فيه خيرها وسعادتها.

إن النفس - فيما يقول - هى ما يعنيه الواحد منا حين يقول «أنا» ومع هذا فالحكماء ليسوا على اتفاق على معناها فنهم من يرى

=رمضان سنة ٥٦٠ هـ. وتوفى سنة ٦٣٨ هـ. (١٦٢ - ١٢٤٠م.) - فيلسوف صاحب مذهب ومؤسس مدرسة. ولكنه فيلسوف آثر أن يهمل منهج العقل الذى هو منهج التحليل والتركيب ويأخذ بمنهج التصوير العاطفى والرمز والإشارة والاعتماد على أساليب الخيال فى التعبير. وربما كان له عذره فى كل ذلك لأنه - ككل صوفى - يعالج مسائل يستعصى على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها ويستعصى على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسرارها. ومتى كان العقل وحده أداة صالحة للوصول إلى اليقين، أو إلى الحقيقة التى تطمئن إليها النفس؟ كتاب «فصوص الحكم» للدكتور أبوالعلا عفيفى» ص ٩. طبعة بيروت.

ولابن عربى من المؤلفات، مالايكاد العقل يتصور صدوره عن مؤلف واحد لم ينفق كل لحظة من لحظات حياته فى التأليف والتحرير. بل شغل شطرًا غير قليل منها فيما يشغل به الصوفية أنفسهم من ضروب العبادة والمجاهدة. ولو قيس ابن عربى بغيره من كبار مؤلفى الإسلام أمثال ابن سينا والغزالى لبذّهم جميعًا فى ميدان التأليف من ناحية الكم والكيف على السواء. «دكتور أبو العلا عفيفى» فقد ألف نحوًا من ٢٨٩ كتابًا ورسالة على نحو قوله فى مذكرة كتبها عن نفسه سنة ٦٣٢ - أو ٥٠٠ كتاب ورسالة على حدّ قول عبد الله جامى صاحب كتاب «نفحات الأنس» أو ٤٠٠ كتاب كما يقول الشعرانى فى «اليواقيت والجواهر»

أنها مادة جسمية تكون فى هذا الجسم المرئى المحسّ، وآخرون يرون أنها جوهر روحانى منتشر فى الجسم.

ومهما يكن، فهى التى تعطى الجسم الحياة، وتتخذه آلة لاكتساب العلوم، التى بها يمكن أن تصل لكمالها الخاص وإلى معرفة ربها. وبهذه الطريقة تكون مستعدة لأن ترقى حتى تمثل فى حضرة الله، كأنها فى حضرة أخلص أحبابها، فتصير فى حالة من الغبطة لا نهاية لها[1].

ولكى يوضح الفرق بين النفس والجسم نراه يقول: «إن الله جعل الإنسان من عنصرين، جسم كثيف مظلم، وجوهر بسيط منير كسائر الجواهر المفارقة للمواد، يبعث فى هذا الجسم الحياة. هذا الجوهر هو النفس الناطقة، أو هو العقل، على حدّ تعبير الفلاسفة، أو النفس المطمئنة على حدّ تعبير القرآن، أو القلب فى اصطلاح المتصوفة.

والنفس مهما تعددت أسماؤها، وجدت قبل الجسم ولا تفنى بفنائه، وليست كل النفوس على درجة واحدة فى الكمال، أو سواء فى تعلّقها بالأجسام وظلماتها، وكمالها يرجع إلى ما تبذل من جهد فى العلم، وفى الخلاص من أسر الجسم والشهوات.[2]

---

(١) عن كتاب «فلسفة الأخلاق فى الإسلام» للدكتور محمد يوسف موسى ص ٢٧٥ عن «مفكرو الإسلام» للبارون كارادى فو، جـ ٤ ص ٢٢٠ - ٢٢١.

(٢) نفس المرجع ص ٢٧٥ - ٢٧٦ عن «مفكرو الإسلام» ص ٢٢١ وما بعدها.

ولقد قسّم الشيخ محيى الدين النفس إلى ثلاث قوى أى نفوسًا، وهى : النفس الشهوانية، والنفس الغضبية، والنفس الناطقة.. وقال : «إن جميع الأخلاق تصدر عن هذه القوى. فمنها ما يختص بإحداها، ومنها ما يشترك فيه قوّتان، ومنها ما يشترك فيه القوى الثلاث. ومن هذه القوى ما يكون للإنسان وغيره من الحيوان، ومنها ما يختص به الإنسان فقط. أما النفس الشهوانية فهى للإنسان ولسائر الحيوان. وهى التى يكون بها جميع اللذات والشهوات الجسمانية كالإقدام إلى المآكل والمشارب والمباضعة. وأما النفس الغضبية فيشترك فيها أيضا الإنسان وسائر الحيوان. وهى التى يكون بها الغضب والجرأة ومحبة الغلبة. وهذه النفس أقوى من النفس الشهوانية وأضرّ بصاحبها إذا ملكته وانقاد لها. وأما النفس الناطقة وهى التى بها تميز الإنسان من جميع الحيوان وهى التى بها يكون الذكرْ والتميز والفهم، وهى التى بها شرّف الإنسان وعظمت همته..»[1].

ماذا قال إخوان الصفا فى النفس؟ :

لقد كان لجماعة إخوان الصفا[2] رأى فى النفس يُعتدّ به، ولهم

(١) عن كتاب «تهذيب الأخلاق» للشيخ محيى الدين بن عربى ١٣٢٢ هـ ص ٩ - ١٥.

(٢) من أشهر الجماعات الإصلاحية التى أخذت على عاتقها وضع المؤلفات الفلسفية الدينية وبثها بين طلاب الحكمة، وتسهيل الاطلاع على خفايا الشرائع. نشأ إخوان الصفا حوالى منتصف القرن الرابع الهجرى. واحتلت فى تاريخ الفكر=

مذهب فى هبوط النفس من الفلك العلوى إلى الأرض وفى تقرير مصيرها بعد ذلك بما تكون قد قدّمته من أعمال. ويتجلى هذا المذهب فى رسائلهم الجامعة المعروفة. فمن أقوالهم المبثوثة فى هذه الرسائل يتبين لنا أنهم يرون أن «النفس الكلية انصرفت إلى العقل الكلى علّتها، تقبل منه الفيض والفضائل، وتتراءى فيها المثالات العقلية أنوارًا روحانية، وهى منعمة، مسرورة، غير أنها أرادت التشبه بعلّتها، فتكون نافعة، تفيض على كائن آخر ما أفاضه العقل الكلى عليها، فمكّنها الواحد من الجسم، وهيّأه لها، خالقًا عالم الأفلاك وأطباق السموات، من الفلك المحيط إلى منتهى مركز الأرض، فتحركت النفس الكلية حركة اختيارية، وصوّرت فى الأشياء المخلوقة صورًا لما فى ذاتها. وجرى أمر النفس الكلية على هذا الحال زمنًا مديدًا، على أحسن نظام إلى أن كان من آدم ما كان، فأهبطت النفوس الجزئية إلى مركز الأرض، واتحدت بالأجسام السفلية، وفارق الأجرام العلوية من استحق منها العذاب لما كان منه من النسيان والخطيئة. وانقسمت هذه النفوس الجزئية إلى ثلاث فرق: الأولى اتحدت بجوهرية المعادن، والثانية اتصلت بجوهرية النبات، والثالثة اتحدت بجوهرية الحيوان. ثم عطفت النفس الكلية بعد ذلك راجعة

= العربى مقامًا رفيعًا. ولقد نشط أعضاؤها فى السعى المتواصل إلى الإصلاح الاجتماعى والدينى إلى جانب ما قاموا به من تبسيط العلوم ونشرها فى بيئتهم.

إلى قبول الفيض العقلي بالتوبة والاستغفار لمن في الأرض»[1].

ولقد عرّفوا النفس بأنها «جوهرة سماوية نورانية حية، علامة فعّالة بالطبع، حسّاسة دراكة لا تموت ولا تفنى، بل تبق مؤبدة، إما ملتذة، وإما مؤتلمة».

أما قواها فهى عندهم كثيرة، يقولون إنها لا يحصى عددها إلّا الله. وهم يذكرون منها: الباصره والسامعة والشامة والذائقة واللامسة والمتخيلة والذا‍ والمفكرة والحافظة والناطقة والكاتبة وهلم جرا. أما كيفية حصول المعلومات فيها فهم يتصورونها على النحو الآتى:

«بيان ذلك أن القوّة المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات من القوى الحاسّة أدركت وأدّت إليها فتجمعها كلها وتؤديها إلى القوّة المفكرة التى مجراها وسط الدماغ حتى تميز بعضها من بعض، وتعرف الحق من الباطل، والصواب من الخطأ، والضار من النافع، ثم تؤديها إلى القوّة الحافظة التى مجراها مؤخر الدماغ لتحفظها إلى وقت الحاجة والتذكار..

ثم إن القوّة الناطقة تتناول تلك الرسوم المحفوظة وتعبّر عنها عند البيان للقوة السامعة من الحاضرين فى الوقت».

(١) عن كتاب «إخوان الصفا» للدكتور جبور عبد النور، عن «الرسالة الجامعة» جزء ٢ ص٢٩٦ - ٢٩٩.

وفي رأيهم أن حالة النوم تبين أوضح تبين دور النفس وأهميتها، فإذا استولى السبات على الإنسان، هدأت الحواس، وسكنت الحركات، وقابلت حالة الجسم المدينة في الليل: تغلق أبوابها، وتتعطل صناعتها، وتخلو طرقاتها، وينام سكانها. ثم ينجلي مبلغ أثرها بعد أن تفارقه نهائيا، فإذا بكل ما كان يظهر منه من عمل يتلاشى، ويصبح الجسم كالمدينة الخربة التي تهاوت جدرانها، وخرّت سقوف منازلها، يتغير وينتفخ ويصير مأوى الديدان، ويتحول ترابًا[1].

ولإخوان الصفا كلام كثير عن النفس أثبتوه في رسائلهم الجامعة نجتزئ منه الرسالة التالية التي يفندون فيها رأي القائلين بأن الجسم وعاء للنفس، ذاهبين على العكس من ذلك إلى أن الجسم محمول لا حامل، وهي رسالة لها أهميتها وفائدتها:

«... واعلم أنه (أي الجسم) محمول لا حامل - كما ظن كثير ممن لا علم عندهم ولا معرفة معهم أن الجسم حامل النفس، وأنه زبدته وصفوة طبائعه، وأنها تقوى بقوّة الغذاء، وتضعف بضعفه، وليس الأمر على ما ظنوا ولا القضية كما توهموا، وإنما النفس حاملة للجسم وأعراضه، وهي الذاهبة به في الجهات التي يجب لها، وهي معه تدبّره في مجيئه وذهابه، وبها يستقرّ على ما يجانسه ويشاكله من الكثائف، إما في جهة من الجهات الأرضية من هبوط إلى أسفل

(١) نفس المرجع عن الرسائل جزء ثان ص ٣٢٣.

بحيث يكون له ثبات القلمين فى الهبوط، وإما طلوع إلى فوق بحيث يُمكنه مثل ذلك. وإما استواء طيران فى الهواء وطلوع إلى السماء فإنها لا يمكنها بهذه الطينة الكثيفة ترقيها إلى هناك، بل يمكنها الصعود بمجردها إذا تخلصت منه وانفصلت عنه».

«وذلك أن السفينة فى البحر المحكمة الآلة المتقنة الأداة تمرّ فيه بمن يربّ أمرها ويصلح حالها، ومع ذلك فإنها لا تسير إلاّ بهبوب الرياح القائدة لها إلى الجهة التى يختار صاحبها، وإذا سكنت الريح وقفت السفينة عن ذلك الجريان، كذلك جسد الإنسان إذا فارقته النفس لا تتهيأ له تلك الحركة التى كان يتحرك بها مع النفس. ولم يعدم من آلته شيئًا ولا ذهب منه عضو من الأعضاء إلاّ ذهاب الروح منه فقط. والبرهان أن الريح ليست من جوهر السفينة ولا السفينة حاملة بل الريح محركة لها».

«فإذا صحّ أن الريح محركة للسفينة وليست من جوهر السفينة ولا تقدر السفينة ومن فيها على استرجاع الريح بعد ذهابها بحيلة يعملونها أو صنعة يصنعونها كذلك ليست الروح من جوهر الجسم، ولا الجسم حامل للروح ولا يقدر أحد من العالم على استرجاع النفس إذا فارقت الجسم».

«فياليت شعرى كيف يفسد هذا البرهان إلا بمكابرة العيان!.. فإذا تحققت ذلك وعلمت أن جسمك إنما هو سفينة معدّة لهبوب

الرياح ونزولها عليها، علمت أن هلاك السفينة - إذا هلكت - يكون من حالين : إما بفساد من جهة جرمها وانحلال تركيبها فيدخل الماء، ويكون ذلك سبب غرقها وهلاكها وهلاك من فيها إن غفلوا عنها ولم يتداركوها بالإصلاح والتفقد لها. كهلاك الجسم من غلبة إحدى الطبائع متى تهاون صاحبه وغفل عنه، كذلك النفس لا تبقى مع الجسد إذا فَسَد مزاجه، وتعطل نظامه، وضعفت آلته كما لا يتهيأ للريح أن تعود للسفينة كما كانت تسوقها من قبل غرقها، والريح موجودة فى هبوبها غير معدومة من الموضوع الذى كانت السفينة فيه قبل هلاكها، كذلك النفس باقية فى معادها كبقاء الريح فى أفقها بعد تلف الجسم، وإنما يكون الغرق للمركب بفساد آلته وهلاك الجسم بفساد مزاجه وغلبة طبائعه».

«وأما القسم الثانى فهو أن يكون المركب هلاكه بقوّة الريح العاصفة الهابة الوارد منها على السفينة ما ليس فى وسع آلتها حمله ولا القدرة عليه فتضعف الآلة وتنكسر الأداة، فإن كان من فيها من أهلها عارفين موجب ذلك الأمر من نزول ذلك العاصف وأنه بموجب المقدار اطمأنت نفوسهم وسلموا إلى ربهم ووعظ بعضهم بعضا وصبروا على ما نالهم، فإن زاد بهم الأمر حتى يبطح السفينة ما يكسرها ويكون منهم ما قضى، كانوا مطمئنى النفوس ولا يتهمونها، إنما أصابهم ذلك لتفريط وقع منهم، كذلك الأحوال العارضة للجسم من جهة الأحكام الفلكية والحركات النفسانية المنبعثة

أولاً من النفس الكلية التى تذهب بالأجسام وتهدمها لا دواء للمعالج والطبيب ولا للمريض أيضًا».

«فأما الصبر عليها وقلة الجزع منها إلى أن تزول أو يكون بها الانتقال إلى دار المعاد، فأحق ما صبر عليه وأولى ما استجيب له».

«وبهذا الاعتقاد صحّ أن النفس هى جوهر غير الجسم، وأنها هى الحاملة له المبتلاة به، فإذا تصوّرت ذلك وصحّ عندك وتم لك العمل بهذه السياسة فقد استراحت نفسك من الهمّ والغمّ من أجله وسببه.»[1].

(١) عن الرسائل: جزء رابع ص٢٩٦ و٢٩٧.

هل تظل النفس حية بعد مفارقة الجسد؟

إن بقا النفس بعد انفصال الجسد قضية من القضايا الهامة التي شغلت عقول المفكرين والفلاسفة منذ قديم، وستظل تشغلها إلى أن يشاء رب العالمين. وهي قضية ثبتت صحتها وأصبحت في غير حاجة إلى أي نقض أو تفنيد، بالرغم من كثرة ما قاله الماديون من أقوال إن دلّت على شيء فإنما تدلّ على جهل ومكابرة.

فالنفس البشرية - لبساطتها وروحانيتها وعدم قابليتها للفساد يمكنها أن توجد بغير أن تخشى مبدأ موت يكون فيها ذاتيا، وفي عبارة أخرى، إن النفس قادرة، بطبيعتها، على أن تظل موجودة حية بعد انفصالها من الجسد.

ثم إن النفس ممتازة، بطبعها، عن الجسد، فلها حياة خاصة بها، وهي قائمة بعقلها الذي يختص بالأمور الروحية وغير المادية، وبإرادتها التي تتعلق بالخير غير المنظور. والكائن الذي يتصف بهذه

القوى الشريفة يمكنه أن يوجد حتى بعد انفصاله من الجسد وأن يستمر فى القيام بأعماله أيضًا دون أن يكون هناك ما يمنعه من ذلك؛ لأن موضوع عقلها هو الأمور الروحية وغير المادية.

وبهذا المعنى يقول الرئيس ابن سينا:

« اعلم أن الجوهر الذى هو الإنسان فى الحقيقة لا يفنى بعد الموت، ولا يبلى بعد المفارقة عن البدن، بل هو باق لبقاء خالقه تعالى، وذلك لأن جوهره أقوى من جوهر البدن، لأنه محرك هذا البدن ومدبّره ومتصرّف فيه، والبدن منفصل عنه تابع له، فإذن لم يضر مفارقته عن الأبدان وجوده، إذ البدن موجود باق بعد الموت، فإذن لا يضر وجود النفس، وبقاؤه كان أولى. ولأن النفس من مقولة الجوهر، ومقارنته مع البدن من مقولة المضاف، والإضافة أضعف الأعراض لأنه لا يتم وجودها بموضوعها، بل يحتاج إلى شىء آخر وهو المضاف إليه، فكيف يبطل الجوهر القائم بنفسه ببطلان أضعف الأعراض المحتاج إليه؟. ومثاله أن من يكون مالكا لشىء متصرفًا فيه، فإذا بطل ذلك الشىء لم يبطل المالك ببطلانه؛ ولهذا فإن الإنسان إذا نام بطلت عنه الحواس والإدراكات وصار ملق كالميت، فالبدن النائم فى حالة شبيهة بحال الموتى، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « النوم أخو الموت ». ثم إن الإنسان فى نومه يرى الأشياء ويسمعها، بل يدرك الغيب فى المنامات الصادقة بحيث

لا يتيسر له فى اليقظة. فذلك برهان قاطع على أن جوهر النفس غير محتاج إلى هذا البدن، بل هو يضعف بمقارنة البدن ويتقوى بتعطله، فإذا مات البدن وخرب تخلص جوهر النفس عن جنس البدن. فإذا كان كاملاً بالعلم والحكمة والعمل الصالح انجذب إلى الأنوار الإلهية، وأنوار الملائكة، والملأ الأعلى، انجذاب إبرة إلى جبل عظيم من المغناطيس، وفاضت عليه السكينة وحقت له الطمأنينة، فنودى من الملأ الأعلى: ﴿يأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية، فادخلى فى عبادى وادخلى جنتى﴾[1].

وللسيد البطليوسى[2] رأى له قيمته فى هذا الموضوع أفرد له فصلاً خاصا فى «كتاب الحدائق فى المطالب العالية الفلسفية العويصة» وهو من الكتب النادرة، قال فيه[3]:

«النفوس ثلاثة: نباتية؛ وحيوانية؛ وناطقة. فأما النفس النباتية والنفس الحيوانية فلا نعلم خلافًا فى عدمها بعدم الجسم وإنما وقع الخلاف فى النفس الناطقة وهى العاقلة المميزة. فزعم قوم أنها تعدم

(١) عن «رسالة فى معرفة النفس الناطقة وأحوالها» الفصل الثانى لابن سينا.

(٢) هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البَطَلْيوسى، وكان عالمًا باللغة والأدب متبحرًا فيهما، فقيها، وكان له تحقق فى الفلسفة والعلوم القديمة والحديثة، وله مؤلفات عديدة. ولد فى بطليوس سنة ٤٤٤ هـ. وتوفى ببلنسية فى رجب سنة ٥٢١ هـ. وكلتاهما من بلاد الأندلس «قلائد العقيان ووفيات الأعيان».

(٣) ص ٦١ - ٦٧.

عند فراقها الجسم كعدم النباتية والحيوانية. وقال قوم إنها باقية حيّة لا عدم لها، وهو مذهب سقراط وأرسطو وأفلاطون وسائر زعماء الفلاسفة وعلى ذلك تدل الشرائع كلها. وأنا أذكر جملة من البراهين الفلسفية على بقائها لأن الشرعية لا تليق بهذا الموضع. واستدل البطليسوى على بقاء النفس الناطقة بثمانية براهين نكتفى ببعضها فيما يلى :

البرهان الأوّل : ميل الإنسان إلى الشهوات الطبيعية، والأهواء واللذات الجسدية تمنعه من تصور الحقائق وقبول المعارف وتكسب ذهنه بلادة. وإقلاله من ذلك يفيد ذهنه حدّة ويعينه على قبول المعارف وتصور الحقائق. فدلّ ذلك على إذابة الطبيعة للنفس الناطقة وأنها كلما انسلخت منها كانت أكثر تميزًا، وأوضح معرفة، فينتج من هذه المقدمات أن تكون عند الموت أصحّ تمييزًا، وأبصر للحقائق لانسلاخها من جميع المادة ولا يكون التميز والتصور إلاّ لحىّ فالنفس إذن حية بعد الجسم. وقد وافق على هذا البرهان الفلسفى من نصوص شرعنا قول الله تعالى : ﴿لقد كنت فى غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد﴾[1]. وقول سيدنا علىّ كرم الله وجهه : « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا ».

البرهان الثانى : نفوسنا الناطقة إنما تفتقر إلى الحواس الجسدية

---

(١) سورة ق آية ٢٢.

مادامت عارية من الصور العقلية فإذا حصلت فيها صورة من الصور العقلية لم تحتج إلى استعمال الحاسة التى كانت تتوصل بها إليها، فدلّ ذلك على أن للنفس الناطقة استقلالاً بذاتها تستغنى به عن الجسم وأن أعضاء الجسم إنما هى آلات لها تلتقط بها معارفها فأنتج من ذلك أن النفس الناطقة إذا تجوهرت وحصل لها العقل المستفاد لم تحتج إلى التعلق بالجسم.

البرهان الثالث: نجد الإنسان بالمشاهدة يبدأ طفلاً لا يعلم شيئًا ثم لا يزال كلما نشأ يترقى فى المعارف وتكثر المعقولات فى نفسه حتى يصير فيلسوفًا حكيمًا فلا يخلو ما يستفيده من التمييز والمعرفة أن يكون من قبل جسمه فقط أو من قبل نفسه فقط أو من قبلهما معًا. فإن كان من قبل جسمه فيجب أن يكون الإنسان كلما ضخم جسمه وكثرت مادته كان أشدّ تهيؤا لقبول المعارف، وكلما ضؤل وقلّت مادته كان أبعد عن قبول المعارف. ونحن نرى الأمر بالعكس من ذلك لأنّا نرى من به السلّ والذبول ينقص جسمه كل يوم وذهنه باق على كماله إلى أن تفارقه النفس، فيبطل بهذا الدليل أن يكون ذلك من قبل جسمه، بنحو هذا الدليل يبطل أن يكون ذلك من قبل نفسه وجسمه، معًا فإذن ما يستفيده الإنسان من التميز والمعارف إنما هو من قبل النفس فقط، ولاحظ فى ذلك للجسم أكثر من أنه آلة لها بمنزلة الآلات للصناعة، ولا يصحّ وجود التميز والمعارف من موات وإنما يصحّ وجودها من حىّ، فالنفس إذن حية بالطبع لأن فى طبعها

قبول العلوم والمعارف، والجسم موات بالطبع إذ ليس فى طبعه قبول شىء من ذلك، فبان بالبرهان أن الإنسان مركب من جوهرين:

أحدهما: حىّ بالطبع وهو النفس.

والثانى: موات بالطبع وهو الجسم. وأنهما لما افترقا زال ما عرض لكل واحد من قبل صاحبه[1]. فالنفس إذن حيّة بالطبع ميّتة بالعرض، والجسم ميت بالطبع حىّ بالعرض، فإذا انفصل كل واحد منهما من صاحبه خلص للجسم الموت المحض الذى هو طبعه، وفارقته الحياة العرضية التى كان استفادها من النفس، وخلصت للنفس الحياة المحضة التى هى طبعها، وفارقها الموت العرضى الذى كان عرض لها من قبل استغراقها فى الجسم.

البرهان الرابع: كل شىء مركب من بسائط فإنه ينحل إلى بسائطه، والإنسان مركب من شيئين: روحانى، وجسمانى. ونحن نرى أن الإنسان إذا مات لحق جسمه بجسمانى مثله، فكذلك روحانيته يجب أن تلحق بروحانى مثلها. وقد صح بما قدّمناه من البراهين السالفة أن ذلك الروحانى هو الذى يفيد جسمه الحياة وأنه حىّ بالفعل، فهو إذن حىّ بعد مفارقة الجسد لا يعدم الحياة.

---

(١) يعنى حياة عرضية للجسم بإشراق النفس عليه، وموتا عرضيا للنفس بانحباسها فى الجسم.

البرهان الخامس: معنى الحياة الجسدية عندنا هو مقارنة النفس الجسم واستعمالها إياه. ومعنى الموت مفارقة النفس إياه وتركها استعماله. وقال من زعم أن النفس هالكة بهلاك الجسم: «معنى الحياة أن تكون النفس ذات حسّ، ومعنى الموت أن تعدم الحسّ» فنسألهم عن الحسّ الموجود للنفس طول مقارنتها للجسد: «هل هو ذاتى لها أو عرضى؟» فإن كان ذاتيًّا لها بطل أن تعدم الحس بعد مفارقتها للجسد، وإن كان عرضيًّا فلا يخلو أن يكون استفادته من الجسم أو من جوهر آخر مصاحب لها. فإن كان الجسم هو الذى يفيدها الحسّ وجب أن لا يعدم الجسم الحسّ إذا فارقته النفس؛ وهذا ضدّ ما نشاهده من حالها وحال جسمها. فإن كانت النفس إنما ستفيد الحسّ من جوهر آخر روحانى متصل بها وجب أن نسألهم عن ذلك الجوهر الآخر هل هو حسّاس بذاته أو بجوهر آخر أيضًا ويستمر ذلك إلى ما لا نهاية له، وما لانهاية له بالفعل محال، فثبت أن النفس حساسة بذاتها وجوهرها. وما كان حساسًا بذاته وجوهره بطل أن يعدم الحياة. فالنفس إذن حيّة بعد فراق الجسم».

* * *

إن الباحث عن حقيقة بقاء النفس بعد موت البدن إذا أراد أن يعرف المزيد عنها فإنه يستطيع أن يفيد فائدة كبيرة إذا رجع إلى ما كتبه العلماء والحكماء والمتصوفون فى هذا الموضوع وهم كثيرون.

منهم العلّامة ابن العبرى[1]. فمن رأيه أن النفس غير ميتة ولا يتطرق الفناء إلى جوهرها. ويعلل ذلك بأن النفس بسيطة والبسيط لا ينحلّ إلى غيره؛ لأن الذى ينحل فيبطل ذاته يلزم أن يكون فيه شيء يقبل ذلك الانحلال. وليس فى ذات النفس أمران مختلفان يطلب أحدهما غير ما يطلبه صاحبه. بل من شأن النفس الّا تفنى وإنما هى باقية ببقاء علّتها.

ولا ينتج مما قيل فى النفس أنها لا تموت وأنها ليست بجسم وما شاكله كونُ ذلك نقصًا فى حقها لأن هذه الصفات سلبية باللفظ فقط وهى فى الحقيقة تدلّ على صفات مُثبتَة. فإن قولنا مثلاً «إن النفس لا تموت» هو إثبات الحياة فيها. وقولنا «إنها غير جسم» هو إثبات قوامها دون الجسم الذى هو خسيس بالنسبة إلى شرف النفس[2].

---

(١) هو العلامة أبو الفرج الملطى جمال الدين غريغوريوس بن أهرون الطبيب المعروف بابن العبرى (١٢٢٦ - ١٢٨٦)م. كان كثير الاطلاع وحصّل علومًا شتى وأتقنها وانفرد بالطبّ فى زمانه حتى شُدّت إليه الرحال بأرض المغرب. وأقيم أسقفًا على مدينة مَلَطْية، وأخذ عنه كثير من فضلاء المسلمين. ومن مؤلفاته:

كتاب تاريخ مختصر الدول وهو من أشهر التواريخ. وشرح قانون ابن سينا وبقراط وديوسقوروس، وكتاب دفع الهم، وديوان شعر فى الإلهيات، وغيرها.

(٢) الفصل العشرون من كتاب «مقالة مختصرة فى النفس البشرية» لابن العبرى، تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعى، طبع بيروت، ١٩١١.

ومن رأى ابن العبرى كذلك أن النفس إذا فارقت الجسم لم يصدق عليها الفساد والهلاك. «فإن النفس بسيطة وإنها ذات واحدة وطبعها الحياة، وهى قائمة بذاتها غنية عن موضع توجد فيه. وكل من كان بهذه الصفة فهو باق. فالنفس إذن باقية بعد الفراق». ويقول أيضًا: «لو صدق على النفس الفناء لكان ذلك وهى فى عذاب الجسد أجدر وأحرى لأن المبتلى بأنواع الضيق أسرع إلى الهلاك منه عند الفكاك. ولما لم يصدق عليها الفناء وهى تقاسى مرارة دواعى البدن امتنع عليها ذلك بعد فراق الجسد»[1].

ويزيدنا ابن العبرى علمًا ومعرفة بأن النفس إذا فارقت الجسد لا تفقد صفاتها المختصة بذاتها فيقول: «إن صفات النفس المختصة بذاتها باقية ببقاء النفس، دائمة بدوامها بعد مفارقتها للجسد. وهذا ينتج عن أن العقل والرأى والذهن والفكر والذكر والحس والبسيط هى قوى طبيعية للنفس. والطبيعى دائم بدوام ما هو خاص به فإذن تدوم أيضًا هذه القوى بدوام النفس[2]»

ومن رأى ابن العبرى كذلك أن تأثير النفس - فعلها وحركتها - باق بعد فراق الجسد. فهو يقول: «إن الفعل والحركة ذاتيان للنفس راكزان فى كيانها فلا يمكن إذن أن يفارقاها البتّة. ولكن بعد

(١) نفس المرجع: الفصل الخامس والأربعون.
(٢) نفس المرجع الفصل ٤٦.

فراق الجسد سينقطع عن النفس سبيلها إلى الفعل والتأثير والزيادة فى الفضائل والنقص من الرذائل لأن الآلة التى كانت تفعل بها قد بطلت وتعطلت. والصانع لا يتمكن من تتميم فعله إلاّ بآلته. وذلك على مثال الكاتب الماهر إذا عُدمت آلته تعطلت صناعته ولم تذهب معرفة الكاتب من نفسه. فكذلك النفس وصفاتها»[1].

ثم يقول ابن العبرى إن النفس إذا فارقت جسدها يزيد فهمها وذكرها. وإنها تعرف ذاتها وتعرف أيضًا أنها مخلوقة ويدلل على ذلك بأن «النفس لما كانت مُمنوّة بعلائق الجسد ودواعيه وصفاته كان لها قدرة على الفهم والذكر. فعند انسلاخها عنه يلزم أن تزداد هذه القدرة عما كانت عليه أولاً. ولولا ذلك لكان الفعل مع العائق كمثل الفعل دونه وذلك محال. فظهر أن النفس عند عدم العائق تدرك وتفهم وتتذاكر أكثر من إدراكها وفهمها عند وجود العلائق». ويقول: «إن صفات النفس باقية فيها بعد فراق الجسد. ومن صفات النفس العلم فلابدّ إذن من القول إن النفس تعرف أن لها خالقًا، وأنها مخلوقة، وأنها اتحدت بالجسد وانتقلت عنه كما أنها تعرف أجزاء هذا الجسد المتبددة فى العناصر وتعرف أنها ستتحد به ثانية، وتعرف الملائكة والجن عند خروجها من الجسد. وتعرف

(١) نفس المرجع: الفصل ٤٧.

النفوس الشبيهة بها والمكان الروحانى المعدّ لها. وتعرف وتشعر بالقرابين والصدقات التى تقرّب منها»[١].

* * *

ومن تكلموا فى هذا الموضوع أيضًا «السهروردى»[٢]، فهو يقول:

---

(١) نفس المرجع: الفصول ٤٨ و٤٩ و٥٠.

(٢) هو أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أمَيْرك الملقب بشهاب الدين السهروردى المقتول بحلب. ولد ببلدة سهرورد من أعمال زنجان من عراق العجم بين سنة ٥٤٥ هـ. و٥٥٠ هـ. قرأ الحكمة وأصول الفقه على الشيخ مجد الدين الجيلى بمدينة مراغة إلى أن برع فيها ومجد الدين هذا كان شيخ فخر الدين الرازى وعليه تخرج وبصحبته انتفع. وكان السهروردى أوحد أهل زمانه فى علوم الحقيقة والفلسفة، بارعًا فى أصول الفقه، مفرط الذكاء، وكان علمه أكبر من عقله.

يقول ابن أبى أصيبعه: «لما بلغ الشهاب أن صلاح الدين أمر بخنقه وصلبه وليس جهة إلى الإفراج عنه اختار أن يترك فى مكان منفرد ويمنع من الطعام والشراب إلى أن يلحق الله تعالى ففعل به ذلك وكان فى أواخر سنة ٥٨٦ هـ. بقلعة حلب وكان عمره نحو ست وثلاثين سنة» والروايات التى تذكر بهذا الصدد كثيرة. فهناك من يقول إن الملك الظاهر هو الذى قام بقتله بناءً على أمر والده. ويقال إنه ندم على فعلته بعد ذلك وقبض على الذين وشوا به وسجنوا وأخذ منهم أموالاً كثيرة. «وفيات الأعيان لابن خلكان جـ ٣ ص ٢٥٧.

وشذرات الذهب لابن العماد جـ ٤ ص ٢٩٠.

وطبقات الأطباء لابن أبى أصيبعة جـ ٢ ص ١٦٧. وما بعدها».

« . . والنفس باقية بعد البدن، ومن أقرب ما يحتجّ به : أن النفس جوهر غير منطبع، مباين عن البدن، وعلّته الفياضة باقية، وليس له مع البدن إلا علاقة شوقية، والعلاقة إضافية، ومن أضعف الأعراض - الإضافة، فإذا بطلَ البدنُ تنقطع تلك العلاقة. فلو بطلت النفسُ ببطلان الإضافة لكان الجوهرُ يتقوّم وجودُه بأضعف الأعراض التى هى الإضافة، وهو محال.

« ثم النفس إذا كان المعطى لوجودها باقيًا، وليس لها مكان ومحل ليكون لها مضادٌّ ومزاحمٍ يُبطلها بضرب من تضاد. والجوهر المباين[1] الذى ليس بعلّة فاعلية مطلقة للشيء تفيض وجوده - لا يلزم من بطلانه بطلان جوهر آخر[2] فالنفس باقية.

« ومما يحتج به أن كل شيء يبطل فلا بدّ وأن يكون له قوّة بطلان، ولا يكون قوّة بطلان الشيء البسيط فيه، فإنه بالفعل من جهة ذاته، ولا يُتصور أن يكون شيء واحد هو فعلاً فى ذاته وهو القوّة. فإن قوّة بطلانه يجب أن يكون فى قابل له فيه قوّة وجوده وقوّة عَدَمه، كما للصور والأعراض فى حواملها، والنفس لما كانت مجردة لا قابل لها، وهى وحدانية، وبالفعل من قبل ذاتها فلا يتصور أن يكون لها قوّة بطلان أصلاً، لا فى ذاتها ولا فى غيرها،

---

(١) أى المباين للنفس.

(٢) أى بطلان النفس.

فلا تنعدم أصلاً، وهذا بعينه يتوجّهُ فى كل بسيط لا قابل لـه، كالهيولى والعقل.

«وههنا شك وهو ما قيل: أليست المفارقات ممكنة الوجود؟ وكل ممكن الوجود ممكن العدم. فلها قوّة وجود وعدم. وقد قلتم إن البسيط الذى لا قابل له ليس له قوّة وجود وعدم. وأجاب بعض المتأخرين فقال: إن العقول الفعّالة إنما إمكاناتها بالقياس إلى وجوداتها، بمعنى أنه متى عدمت العلّة عدمت هى بخلاف ما نحن فيه، فإن ما نحن فيه هو ما يمكن أن ينعدم مع بقاء علّته، وإنما يكون ذلك بفساد يعرض فى جوهره.»[1].

* * *

وللإمام الغزالى رأيه هو الآخر، وهو حجّة يعتمد عليه فى هذا الموضوع الذى برهن عليه ببراهين نقلية وعقلية فيقول:

«.. أما المنقول فيقول تعالى: ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتًا بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون. فرحين بما آتاهم الله من فضله﴾[2]. ومعلوم أن من كان حيًّا مرزوقًا فرحًا مستبشرًا به لا يكون ميتًا معدومًا. وكذلك قوله تعالى: ﴿ولا تقولوا لمن يقتل فى

(١) عن كتاب «السهروردى» للأستاذ سامى الكيالى، سلسلة نوابغ الفكر العربى» دار المعارف ص ٧٣ و٧٤.

(٢) سورة آل عمران الأيتان ١٦٩، ١٧٠ : ٣.

سبيل الله أمواتٌ بل أحياءٌ ﴾[1]. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «أرواح الشهداء فى حواصل طير خضر تسرح فى رياض الجنة». وقد ترسخ فى جميع عقائد أهل الإسلام هذا. فإن رسول المغفرة والرحمة لمن يكون باقيا لا لمن يكون فانيا. وكذلك أهل الصدقة فاعتقادهم أنها تصل إليه. وكذلك المنامات فكل ذلك دليل على أنها باقية.

«أما البرهان العقلى فلأن كل شيء يفسد بفساد شيء آخر فهو متعلق به نوعًا من التعلق. وكل متعلق بشيء آخر نوعًا من التعلق، فإما أن يكون تعلقه به تعلق المكافئ فى الوجود أو تعلق المتأخر عنه فى الوجود أو تعلق المتقدم عليه فى الوجود الذى هو قبله فى الذات لا فى الزمان.. فإن كان تعلق النفس بالبدن تعلق المكافئ فى الوجود وذلك أمر ذاتى له.. لا عرضى فكل واحد منهما مضاف الذات إلى صاحبه فليس لا النفس ولا البدن بجوهر ولكنهما جوهران.

«وإن كان ذلك أمرًا عرضيًا لا ذاتيًا فإن فسد أحدهما بطل العارض الآخر من الإضافة ولم يفسد الذات بفساده. وإن كان تعلقه به تعلق المتأخر عنه فى الوجود فالبدن علّة للنفس فى الوجود، والعلل أربع : فإما أن يكون البدن علة فاعلية للنفس معطية لها

---

(١) سورة البقرة آية ١٥٤ : ٢.

الوجود؛ إما أن يكون علّة قابلية لها بسبيل التركيب كالعناصر للأبدان، أو بسبيل البساطة كالنحاس للصنم، وإما أن يكون علة صورية، وإما أن يكون علة كمالية، ومحال أن يكون علة فاعلية. فإن الجسم بما هو جسم لا يفعل شيئًا وإنما يفعل بقواه ولو كان بذاته يفعل لا بقواه لكان كل جسم يفعل ذلك الفعل.. »[1].

* * *

وللفيلسوف الكبير نصير الدين الطوسى[2] رسالة عن « بقاء النفس بعد فناء الجسد »، كان قد وضعها لتلميذه مؤيد الدين الفلكى المهندس الذى تعاون معه فى إنشاء مرصد مراغة. وهى

(1) انظر كتاب « معارج القدس فى مدارج معرفة النفس » للغزالى ص ٩٥ - ١٠١.

(2) نصير الدين محمد بن محمد الطوسى الوزير (١٢٠١ - ١٢٧٢ م.) (٥٩٨ - ٦٧٣ هـ.) فيلسوف فارسى له شأن كبير فى العلوم الفلسفية والرياضيات والفلك والأرصاد. له فيها مصنفات هامة. وكان تلاميذه كالقطب الشيرازى والنظام النيسابورى والعلامة الحلى يلقبونه « أستاذ البشر ». وقد أحلّه الإفرنج محلًّا ساميا لا يدانيه فيه أى فيلسوف فى الشرق حتى إنهم سموا باسمه جبلًا اكتشفوه فى كرة القمر تذكارًا لذكرى خدماته العلمية. أنشأ مرصدًا عظيمًا بمراغة، وكوّن خزانة ضخمة من الكتب المنهوبة من بغداد والشام والجزيرة فى عصر التتر. وكانت له منزلة كبرى فى تاريخ الحياة العقلية الإسلامية عند الفرس، ومن مصنفاته فى الفلسفة « تجريد العقائد » ويعرف باسم « تجريد الكلام ».

مخطوطة نفيسة يـــرجع تـــاريخ كتـــابتها إلى عـــام ١١٠٠ هـ. (١٦٨٨ م.)[١].

وصيغت هذه المخطوطة كرسالة بدأها بقوله : «قال عـلامة العـالم نصير الملة والدين رسم المولى العالم الفاضل مؤيد الدولة والدين قدوة المهندسين أن أكتبه شيئًا أفـاده الحـكماء المحققـون فى بقـاء النفس الإنسانية بعد بوار البدن فلم أجد بدًّا من امتثال مرسومه، وإن كنـت قليل البضاعة فى هذه الصناعة. وكان ما يفرض من غـائب العلـوم فهو فى جنب علومه الدقيقة قليل القـدر، صـغير البنيـان، وبـدأت بمقدمات يبتنى عليها المطلوب، وسألت مـن الله العصـمة فى المقـال، والتوفيق بصوالح الأعمال، إنه ملهم العقـل، وولى الخـير مـن المبـدأ وإليه المعاد.

وجاءت مباحث الرسالة فى ثلاثة أمور، أولها إثبات تجـرد النفس الناطقة، والثانى إثبات أن مبدع النفس هو الله تعالى، والثالث إثبات بقائها بعد بوار الجسـد. . والذى يهمنا هنا هـو الأمـر الثـالث الـذى يقول فيه :

---

(١) جاء ذكر هذه الرسالة فى كتاب «فوات الوفيات» لمحمـد بـن شـاكر بـن احمد الكتبى المتوفى سنة ٧٦٤ هـ. وفى كتاب «كنج دانش» وهى كلمة فارسية بمعنى «مخزن العرفان»، وهو يبحث عن البلدان والتواريخ وتراجم مشاهير الرجال، لمحمـد حسـن خان الأديب الفارسى الشهير بالحكيم. وفى كتاب «آثار الشيعة الإمامية» للعالم الجليل عبد العزيز الجواهرى.

«.. وأيضًا لا يجوز أن يكون البدن ولا مزاجه شرطا فى بقاء النفس، لأن النفس هى الحافظة والمبقية للبدن ومزاجه بتدبيرها وإيراد الغذاء عليه بدلاً عما يتحلل منه، فإن كان البدن أو المزاج شرطا فى بقاء النفس لزم الدور».. أى يتوقف بقاء النفس على وجود البدن. إذ هو شرط فى بقائها على الغرض ويتوقف بقاء البدن على وجود النفس لأنها هى الحافظة والمبقية له بتدبير الغذاء عليه بدلاً عما يتحلل.

ثم يقول: «ولما فاضت النفس عن مبدعها على البدن أو تعلقت به على أى المذهبين، كان لم يبق للبدن ولا لشىء مما يتعلق به تأثير علّيته ولا تأثير شرطيته فى وجود النفس ولا فى بقائها فلاتضرّ النفس فقدان البدن أو قطع العلاقة بينه وبينها بوجه وتبقى النفس موجودة دائمة بدوام مبدعها ومفيضها لوجوب وجود المعلول مع وجود علته واستحالة انفكاكه عنه وهو المطلوب».

ويقصد الفيلسوف الطوسى بقوله هذا، أن مفيض النفس للبدن وعلتها الموجدة هو الله تعالى عزّ شأنه، فعلى المذهبين، أى مذهب «أفلاطون» ومذهب «أرسطو» لم يبق للبدن ولا لشىء مما يتعلق به تأثير عليته وتأثير شرطيته لأن مفيضها هو الله تعالى، وكذلك لا يبق له تأثير فى بقاء النفس أيضًا لأنه لم يكن علة فى وجود النفس فليس علة فى بقائها فلا يضر النفس فقدان البدن وقطع العلاقة بينه وبينها.

ولما كانت علتها علة سرمدية فالمعلول أيضًا يبقى ببقاء علتها على الدوام لأن وجود العلة يستلزم وجود معلوله ويستحيل انفكاكه عنها.

ثم يقول فيلسوفنا الطوسى: «وبوجه آخر نقول كل أمر يكون فى شىء من الأشياء بالقوة ثم خرج إلى الفعل وجب أن يكون ذلك الشىء الذى كان فيه ذلك الأمر باقيا عند خروج ذلك الأمر إلى الفعل حتى يصح الخروج من القوّة إلى الفعل. وإن انعدم ذلك الشىء عند خروج ذلك الأمر من القوة إلى الفعل لما كان الأمر الذى كان فيه بالقوة خارجًا منه إلى الفعل كما فى نطفة الإنسان. فإن الإنسانية فى مادتها بالقوة، ولابد من وجود تلك المادة عند صيرورتها إنسانًا بالفعل وإلا لما كان ذلك الإنسان من تلك النطفة. وصورة النطفة لما كانت عند خروج الصورة الإنسانية إلى الفعل غير باقية لم تكن الصورة الإنسانية فى تلك الصورة بالقوّة، بل امتنع جمعها فى تلك المادة. ولذلك لما خرجت هذه إلى الفعل فى مادتها فنيت تلك فيها. وإذا تقررت هذه المقدمة فنقول لو جاز الفناء لكان الفناء فيها حال الوجود بالقوة وإذا خرج الفعل وجب أن تكون النفس مع فنائها موجودة فهذا خلف. إذن ثبت أنه لا يجوز عليها الفناء».

خصص الفيلسوف بهذا الكلام الفناء على موجود ممكن حال فى محل كالصور والأعراض ويكون المحل مستعدا للبقاء مع فناء ذلك الحال وزواله عنه كصورة النطفة الفانية مع بقاء مادة النطفة. والفناء على رأيه يختصّ فى الموجودات بما يحلّ فى محل الصورة والأعراض.

وما يركب منها كالجسم بوصف الجسمية الفانى بفناء صورته التى هى أحد جزأيه، وبين ثانى الاعتراضين بقوله: «فإن قيل لو كانت النفس مركبة من حال ومحل كالجسم لجاز عليها العدم»، ودفعه لقوله: «قلنا لا يجوز العدم على الجزء الذى هو المحل ونحن نعنى بالنفس ذلك الجزء دون ما يحل فيه، فإن النفس كما تقرر شىء يرتسم فيها كثير من الصور بحيث يحدث فيها ويزول عنها وهى لا تنعدم بانعدامها. وإذا ثبت أن النفس ليست بصورة للبدن ولا بعرض حالٍّ فيه، ولا بمركبة من حال ومحل ثبت أن الفناء لا يجوز عليها».

ومعنى هذا بإيجاز أن النفس لو كانت مركبة من حال ومحل كالجسم المركب من الصورة الحالة والمادة التى حلت الصورة فيها وقوام الجسم بهذين الجزأين لتوجه الاعتراض. ولكن النفس ليست مركبة منها بحيث يكون قوامها بهما كالجسم وذلك أننا نرى أن كثيرًا من الصور يحدث فيها ويزول عنها فهى مع ذلك الحدوث والزوال باقية ثابتة. فالنفس هى المحل الذى يحدث فيها الصور ويزول عنها. وإذا ثبت أن النفس ليست بصورة للبدن ولا بعرض حال فيه ولا بمركبة من حال ومحل فالفناء لا يجوز عليها.

ويختم الفيلسوف رسالته بقوله: «هذا ما حضرنى فى الوقت مع اشتغال القلب مما أستند به من كلام العلماء فى هذا الباب والله أعلم بحقيقة الحال».

ومن قبل هؤلاء الذين ذكرناهم من أمثال ابن سينا والبطليوسى وابن العبرى والسهروردى والغزالى والطوسى وغيرهم ممن لم نذكر، كان هناك الشيخ اليونانى «أفلوطين» الذى كان له رأى هو الآخر يعتدّ به فقد اهتم بهذا الموضوع اهتمامًا كبيرًا وأفرد له فصلاً قائمًا بذاته فى الميمر التاسع من «كتاب أثولوجيا» بعنوان «فى النفس الناطقة وأنها لا تموت»، يقول فيه بعد البسملة:

«إنّا نريد أن نعلم: هل الإنسان كله واقع تحت الفساد والفناء؟ أم بعضه يبيد ويفنى ويفسد، وبعضه يبقى ويدوم؟ وهذا البعض، هو ما هو؟ فمن أراد أن يعلم ذلك علمًا صحيحًا فليفحص فحصًا طبيعيًا كما نحن واصفون. فنقول: إن الإنسان ليس هو شيئًا مبسوطًا ساذجًا، لكنه مركب من نفس وجسم، والنفس غيرالجسم، والجسم إما أن يكون بمنزلة آلة النفس، وإما أن يكون متصلاً بها بنوع آخر من الأنواع. غير أنه بأى نوع الاتصال كان، فإنه ينقسم الإنسان بقسمين وهما نفس وجسم. ولكل واحد من هذين القسمين طبيعة غير طبيعة الآخر. والجسم مركب غير مبسوط، والمركب قد ينحلّ ويتفرق إلى الأشياء التى تركب منها، فالجسم إذن يتفرق وينحلّ ولا يبقى. وقد يشهد العيان بذلك؛ وذلك لأن البصر يرى كيف يذبل وينحلّ ويفسد بأنواع كثيرة من الفساد، ويرى كيف يُفسد بعضُ الأجسام بعضًا، وكيف يستحيل بعضها إلى بعض، وكيف يتغير بعضها إلى بعض، ولا سيما إذا لم تكن النفس الشريفة الكريمة الحية

موجودة فيها، أعنى فى الأجسام. وذلك أنه إذا بقى الجرم وحيدًا وليست فيه النفس الشريفة لم يقدر على البقاء ولا أن يكون واحدًا متصلاً لأنه ينحلّ ويتفرق فى الصورة والهيولى، وإنما يتفرق فيهما لأنه منهما مركب. وإنما ينحلّ الجسم ويتفرق ولا يبقى متصلاً على حالة واحدة لمفارقة النفس؛ لأن النفس هى التى ركبته من الهيولى والصورة، فإذا فارقته لم يلبث أن يتفرق إلى الأشياء التى رُكب منها.

«ونقول إن الأجسام أجزاء بأنها أجسام. فمن أجل ذلك انقسمت وتركبت وتجزأت أجزاء صغارًا. وهذا نوع من أنواع فسادها. فإن كان هذا على ما وصفنا، وكان الجسم جزءًا من أجزاء الإنسان، وكان واقعًا تحت الفساد، فلا محالة أن الإنسان كلّه بأسره ليس بواقع تحت الفساد، بل إنما يقع تحت الفساد جزء من أجزائه فقط. والجزء الواقع تحت الفساد هو الآلة. وإنما صارت الآلة تفسد ولا تبقى، لأن الآلة إنما تُراد لحاجة ما، والحاجة إنما تكون زمانًا، وفى طبيعة الآلة أن تفسد ولا تبقى، وذلك لأن صاحب الحاجة الذى يستعمل الآلة، لحاجة ما إذا فرغ من حاجته التى من أجلها استعمل الآلة رفض الآلة وتركها. فإذا رفضها ولم يتعهدها فسدت ولم تبق على حالتها.

«فأما النفس فإنها ثابتة قائمة على حالة واحدة لا تفسد ولا تبيد، وبها صار الإنسان هو ما هو، وهى الشىء الحق الذى لا كذب فيه إذا أضيف إلى الجسم. وحاجة النفس إلى الجسم

كحاجة الجسم إلى الهيولى، وكحاجة الصانع إلى الآلات. فالإنسان إذن هو النفس، لأنه بالنفس يكون هو ما هو، وبها صار ثابتًا دائمًا، وبالجسم صار فانيا فاسدًا، وذلك لأن كل جرم مركب، وكل مركب واقع تحت الانحلال والفساد، فكل جسم إذن منحلّ واقع تحت الفساد.

«فإن قال قائل: فإن النفس واقعة تحت الفساد أيضًا لأنها جسم من الأجسام، غير أنها جسم لطيف رقيق - قلنا له: ينبغى أن نفحص عن ذلك ونعلم: هل النفس جسم، أم ليست بجسم؟ فنقول: إن كانت النفس جسمًا من الأجسام فلا محالة أنها تتفرق وتنحل. فإلى أى الأشياء تنحل؟ - فإنه كان ذلك مما ينبغى أن نعلمه، فنقول: إن كانت الحياة حاضرة للنفس اضطرارًا لا تفارقها ولا تباينها، وكانت النفس جسمًا، فلا محالة أن لكل جسم من الأجسام حياة لا تفارقه بأن تكون دائمًا معه. فإن كان هذا هكذا رجعنا فقلنا: إن كانت النفس جسمًا، وكان الجسم مركبًا، فإنه لا محالة من أن تكون النفس مركبة، إما من جرمين، وإما من أجرام كثيرة، وأن يكون لكل جرم منها حياة غريزية لا تفارقة، وإمّا أن تكون لبعضها حياة غريزية ولا حياة لبعضها، وإما أن لا تكون لشيء منها حياة غريزية ألبتة. وإن كان لجسم منها حياة غريزية فذلك الجسم هو النفس حقًا. فنسأل عن ذلك الجسم أيضًا فنقول: هل هو مركب من أجسام كثيرة؟ ونصِفُه بالصفة التى وصفناه بها

آنفًا، وهكذا إلى ما لا نهاية، وما لا نهاية له فليس بمعلوم مفهوم.

إلى أن يقول :

«إن هذا العالم لا يجرى بالبخت والاتفاق، بل إنما يجرى بكلمة نفسانية عقلية بغاية الحزم والتدبير. فإن كان هذا هكذا، قلنا إن النفس العقلية هى القيّمة على هذا العالم. والأشياء الجرمية إنما هى بمنزلة جزء لها، وهى التى تلزم هذا العالم بالهيئة التى عليه، كما تلزم أجرام الحيوان فإنها ما دامت النفس فيها فهى باقية ثابتة، فإذا فارقتها لم تثبت ولم تبق بل تفسد وتهلك. فكذلك العالم كله، مادامت النفس فيه، باق دائم، فإن فارقته، هلك ولم يبق على حالة واحدة. وقد شهد لنا على ذلك الجرميون؛ لأن الحق يضطرهم إلى الإقرار بذلك وتضطرهم الأشياء إلى أن يعلموا أنه ينبغى أن يكون، قبل الأجرام كلها، المبسوطة والمركبة، شىء آخر هو النفس. غير أنهم خالفوا الحق بأن جعلوا النفس ريحًا روحانية ونارًا روحانية، وإنما وصفوا النفس بهذه الصفة لأنهم رأوا أنه ليس يمكن أن تكون القوّة الشريفة الكريمة دون النار أو الريح، وظنوا أنه لا بدّ للنفس من أن يكون لها مكان تثبت فيه. فلما ظنوا ذلك جعلوا مكانها الريح والنار لأنها أرق وألطف من سائر الأجرام. وقد كان من الواجب أن يقولوا أن الأجرام هى التى تحرص على طلب المكان فيها وتثبت فى قوى النفس، والنفسُ هى مكان الأجرام، وفيها ثباتها ودوامها،

لا الأجرام مكان النفس؛ لأن النفس علّة والجرم معلول، والعلّة قد تكتفى بنفسها ولا تحتاج فى ثباتها وقوامها إلى المعلول، والمعلول يحتاج إلى العلة لأنه لاثبات له ولا قوام إلاّ بها - أى بالعلة.

«ونقول: إنهم إذا سئلوا عن النفس فقالوا إنها جرم، ثم وردت عليهم المسائل التى لا ملجأ لهم منها، ولم يقدروا على أن يثبتوا أنها فى الأجرام المعروفة - التجأوا حينئذ إلى الشيء المجهول الذى قد أكثروا فيه القول وكرروه، فاضطروا إلى أن يجعلوها جرمًا غير هذه الأجرام المعروفة، إلاّ أنه بزعمهم جرم قوى فعاّل وسمّوه روحًا. فنردّ عليهم ونقول: إنا قد وجدنا أرواحًا كثيرة لا أنفس لها. فإن كان هذا هكذا، فكيف يمكن أن تكون النفس روحًا من الأرواح لما لا نفس له. فإن قالوا: إن الروح التى فى هيئة ما هى النفس - سألناهم عن هذه الهيئة ما هى، فإنه لا محالة من أن تكون الهيئة هى الروح بعينها، أو أن تكون كيفية فيها. فإن كانت هى الروح لزمهم قولنا الأوّل: إنّا قد نجد أرواحًا ليست بذات النفس وإن كانت الهيئة كيفية الروح كان الروح مركبًا غير مبسوط، فلا يكون بينها وبين الأجرام فرق ألبتة»(1).

* * *

ويقودنا موضوع بقاء النفس بعد انفصال الجسد إلى السؤال عما

---

(1) انظر كتاب «أفلوطين عند العرب» ص ١٢١ وما بعدها.

إذا كانت النفس تشتاق بعد الموت إلى الجسد وتتمنى عودتها إليه فيجيبنا المجريطى على ذلك بحكاية طريفة يسردها لنا قائلاً :

« ذكروا أن بعض الملوك زوج ابنه واتخذ لحاشيته دعوة حافلة أسبوعًا لا يعرفون غير الأكل والغناء والفرح والسرور. وكان ابن الملك يجلس فى صدر المجلس وينظر إلى ما فيه الناس من الفرح. فإذا نام أكثر الناس ومضى شطر الليل قام فدخل حجرة الخلوة، فاتّفق ليلة أنه سكر وسكروا فمشى فى الدار حتى خرج من بابها وخرج من المدينة إلى الصحراء فلم يدر أين هو فرأى ضوءًا من بعد فقصده فإذا باب مردود وضوء داخله. فدخله فإذا بقوم نيام مطروحين كل واحد ملتفّ بإزار فظن أنها حجرة العروس والنيام جواريها فجعل يناديهم فلم يجبه منهم أحد فظن أن ذلك لشدّة سكرهم فالتمس العروس بينهم حتى وقعت يده على واحدة أطراهن ثوبًا وأطيبهن ريحًا فظن أنها عروسه فاضطجع معها فجعل ليلته يقرصها ويمتص لسانها ويتلذذ ولا يرى لذة أطيب مما هو فيه. فلما أصبح وأفاق من سكره فتح عينيه فإذا هو فى ناووس[1] خراب وإذا أولئك النيام جيف الموتى، وإذا هو بجانب عجوز ماتت حديثًا وعليها كفن جديد مخيط مبخر والصديد سائل منها وقد تلوث بدنه وثيابه. فهاله ذلك وقام مرعوبًا مشمئزًا وخرج يجرى حتى نزل نهرًا فغسل

---

(١) الناووس : القبر (المدفن).

ما عليه رومى ثيابه وليس ثيابًا نظيفة. فهل ترى بعد ما نجاه الله من ميته تلك الليلة فى الناووس يشتاق إلى معاودة العجوز المنتنة مرة أخرى ؟

هكذا حال النفوس بعد مفارقتها للأجسام وصعودها إلى ملكوت السماء.. [1].

---

(١) عن كتاب «قصيدة النفس لابن سينا شرح العلامة زين الدين عبد الرءوف المنادى» ص ٩٤.

خلاف فى الرأى.. بين النفس والروح

اعتبر بعض الفلاسفة أن كلاًّ من الروح والنفس والعقل جوهر مستقل عن الآخر. وبعضهم اعتبر أن جميعها جوهر واحد. والرأيان وإن اختلفا فإنها يؤديان إلى نتيجة واحدة حيث إن الروح تمدّ النفس والعقل بأشعة أنوارها الحيوية التى بدونها لا يبقى لها ولا للجسم وجود أصلاً.

كما يرى آخرون أن النفس والروح كلمتان مترادفتان لكائن واحد.. ويستدلون على ذلك بالآية الكريمة: ﴿الله يتوفى الأنفس حين موتها، والتى لم تمت فى منامها، فيُمسك التى قضى عليها الموت، ويرسل الأخرى إلى أجل مسمّى﴾ (سورة الزمر ٤٢ : ٣٩).. والأنفس هنا جمع نفس ويفسرونها بالروح. ويؤيدون ذلك بقول بلال للنبى صلىٰ الله عليه وسلم فى حديث ابن شهاب «أخذ بنفسى يا رسول الله الذى أخذ بنفسك».

ويقولون أيضًا بأن تكوين الكلمتين دالّ بذاته على ألاّ فرق بينهما. فالنفْس من النفَس، والروح من الريح، والنفَس والريح كلاهما يشيران إلى الهواء الذى يأخذه الكائن شهيقًا ويخرجه زفيرًا. وذلك لأن آباءنا الأولين واضعى هذه الألفاظ كانوا قد تصوّروا أن الحياة إن هى إلاّ هذه الأنفاس.

ولا شك على الإطلاق فى ارتباط الروح بالهواء فى بديهة المؤمنين الأولين بالأرواح. فإن الكلمات التى تطلق عليها فى العربية تدل كلها على ذلك وهى الروح والنفس والنسمة. وكلمة «بسيشى» Psyche اليونانية معناها النفس كمعنى «سبريت» Spirit فى اللغات الأوروبية الحديثة. وفى ذلك دلالة لا شك فيها على أصلها الأوّل من بداهة الإنسان[1].

وذهب فريق إلى أن الإنسان الحسّاس هو غير هذا الجسم المرئى. وأنه يمكن أن يخرج فى أحوال خاصة نادرة، من البدن فى حال النوم فيشاهد العالم ويرى الملكوت على حسب صفاته. وقال أفلاطون: إن النفس جوهر محرك للبدن. وقد حدّد صاحب المنطق

---

(١) كتاب «الله» للأستاذ عباس العقاد، الطبعة الخامسة، دار المعارف ص ٣٤.

النفس من وجه - أنها كمال الجسم الطبيعى، وحدّها من وجه آخر بأنه حيّ بالقوة. فلا فرق بين النفس والروح[1].

رأى سيدى عبد الكريم الجيلى :

وكان من رأى سيدى عبد الكريم الجيلى[2] أن النفس تسمى فى الاصطلاح على خمسة أضرب : نفس حيوانية، ونفس أمارة، ونفس لوّامة، ونفس ملهمة، ونفس مطمئنة. وكلها أسماء الروح إذ ليس حقيقة النفس إلاّ الروح، وليس حقيقة الروح إلاّ الحق. فالنفس الحيوانية تطلق على الروح باعتبار تدبيرها للبدن فقط. وأما عند الفلاسفة فالنفس الحيوانية هى الدم الجارى فى العروق، وليس هذا بمذهبنا. ثم النفس الأمارة تسمى به باعتبار ما يأتيه من المقتضيات الطبيعية الشهوانية بالانهماك فى الملاذ الحيوانية وعدم المبالاة بالأوامر والنواهى. ثم النفس الملهمة تسمى به باعتبار ما يلهمها الله تعالى به

---

(١) راجع كتاب « سر الحياة فى النفس والإنسان » للمسعودى. وكتاب « النهى والكمال »، وكتاب « طب النفوس » وكتاب « النفس الناطقة » وتقسيمها إلى نفوس فاضلة، ونفوس أصحاب الفراسة والقيافة والأثر وغير ذلك، والكلام على تشريحها وثمرته »، ورسالة ابن العبرى فى النفس البشرية.

(٢) أحد متصوفة القرن الرابع عشر الميلادى. توفى عام ٨٠٥ هـ وهو صاحب كتاب « الإنسان الكامل » وهو غير سيدى عبد القادر الجيلانى صاحب كتاب « الفيض الرحمانى » أحد أئمة الصوفية فى القرن السادس، وقطب الطريقة القادرية.

من الخير. فكل ما تفعله النفس من الخير هو بالإلهام الإلهى، وكل ما تفعله من الشرّ هو بالاقتضاء الطبيعى..

ويأخذ سيدى الجيلى فى وصف كل نفس من هذه الأنفس حتى ينتهى إلى أن النفس إذا انقطعت عنها الخواطر المذمومة مطلقًا تسمى مطمئنة، ثم إذا ظهر على جسدها الآثار الروحية من طى الأرض، وعلم الغيب، وأمثال ذلك فليس لها اسم إلاّ الروح.

ثم يقول فى كتابه: «الإنسان الكامل فى علم الأواخر والأوائل»، إن الأرواح إذا تشكلت بصورة من الصور لا سبيل إلى أن تنخلع تلك الصورة عن نفسها بأن تعود إلى البساطة الأصلية هذا ممتنع لكنها فى قوّتها أن تتصور بكل صورة على عدم مفارقتها للصورة الأصلية التى لها حكمة من الله تعالى. وتلك الصورة الروحانية هى كلمات الله تعالى التى تقوم بالموجودات كما تقوم الروح بالجسد. فإذا برزت من الغموض العلمى إلى الجلاء العينى تبقى قائمة بذواتها فى الوجود. فجميع أجسام العالم من المخلوقات من المعدن والنبات والحيوانات والألفاظ وغير ذلك لها أرواح قائمة بها على صورة ما كانت عليه أجسامها. حتى إذا زال الجسم بقيت الروح مسبحة لله تعالى. باقية بإبقاء الحق لها: لأن الحق لم يخلق الأرواح للفناء وإنما خلقها للبقاء، فالكاشف إذا أراد كشف أمر من أمور الوجود تتجلّى عليه تلك الأرواح التى هى كلمات الله تعالى فيعرفها بأعيانها، وأسمائها،

وصفاتها، وأوصافها. فإن كل روح من أرواح الوجود متجلية فى الملابس التى كانت أوصافًا، ونعوتًا، وأخلاقًا على الجسم الذى كانت تدبّره.

رأى الإمام ابن القيم الجوزية:

ولقد أفرد الإمام شمس الدين بن القيم الجوزية فى كتابه «الروح»، فصلاً عن حقيقة النفس، وهل هى جزء من أجزاء البدن، أو عرض من أعراضه، أو جوهر مجرد؟.. وهل هى الروح أو غيرها؟.. فيقول: إن هذه مسائل قد تكلم الناس فيها من سائر الطوائف واضطربت أقوالهم فيها، وكثر فيها خطؤهم. وهدى الله أتباع الرسول وأهل سنّته لما اختلفوا فيه من الحق بإذنه، والله يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم[1].

قال أبو الحسن الأشعرى فى مقالاته: «اختلف الناس فى الروح والنفس والحياة، وهل الروح هى الحياة أو غيرها، وهل الروح جسم أم لا؟». فقال النظام إن الروح هى جسم وهى النفس وزعم أن الروح حىّ بنفسه، وأنكر أن تكون الحياة والقوّة معنى غير الحىّ القوى.

وقال آخرون بأن الروح ليس شيئًا أكثر من اعتدال الطبائع الأربع. ولم يرجعوا من قولهم (اعتدال) إلا إلى المعتدل ولم يثبتوا فى

---

(١) انظر كتاب «الروح لابن القيم»، الطبعة الثالثة ١٩٦٧، ص ١٧٥.

الدنيا شيئًا إلاّ الطبائع الأربع التى هى: الحرارة، والبرودة، والرطوبة، واليبوسة.

وقال آخرون إن الروح معنى خامس غير الطبائع الأربع، وأنه ليس فى الدنيا إلا الطبائع الأربع والروح. واختلفوا فى أعمال الروح فثبتها بعضهم طباعًا وثبتها بعضهم اختيارًا.

وقال آخرون إن النفس معنى غير الروح، والروح غير الحياة، والحياة عنده عرض. ولقد قال بذلك أبو الهذيل، وزعم أنه قد يجوز أن يكون الإنسان فى حال نومه مسلوب النفس والروح دون الحياة. واستشهد على ذلك بقوله تعالى: ﴿الله يتوفى الأنفس حين موتها والتى لم تمت فى منامها﴾ (سورة الزمر ٤٢ : ٣٩).

وقال آخرون: إن النفس هى النسيم الداخل والخارج بالتنفس، أما الروح عرض، وهو الحياة فقط، وهو غير النفس. وهذا قول القاضى أبو بكر بن الباقلانى ومن اتبعه من الأشعرية.

* * *

وهناك من أهل الحديث والفقه والتصوف من يقول إن الروح غير النفس. لمقاتل بن سليمان يقول إن للإنسان حياة وروحا ونفسا فإذا نام خرجت نفسه التى يعقل بها الأشياء، ولم تفارق الجسد بل تخرج كحبل ممتد له شعاع، فيرى الرؤيا بالنفس التى خرجت منه،

وتبق الحياة والروح فى الجسد فيه يتقلب ويتنفس[1]. فإذا حرك رجعت إليه أسرع من طرفة عين. فإذا أراد الله عزّ وجل أن يميته فى المنام أمسك تلك النفس التى خرجت.. وقال أيضًا: إذا نام خرجت نفسه فصعدت إلى فوق، فإذا رأت الرؤيا رجعت فأخبرت الروح، ويخبر الروح فيصبح يعلم أنه قد رأى كيت وكيت.

وقال بعض آخر إن النفس طينية نارية، والروح نورية، روحانية.

وقال آخرون إن الروح لاهوتية، والنفس ناسوتية، وأن الخلق بها ابتلى..

وقال فريق آخر من أهل الأثر: إن الروح غير النفس، والنفس غير الروح. وقوام النفس بالروح، والنفس صورة العبد، والهوى والشهوة والبلاء معجون فيها. ولا عدوّ أعدى لابن آدم من نفسه فالنفس لا تريد إلاّ الدنيا، ولا تحب إلاّ إيّاها. والروح تدعو إلى الآخرة، وتؤثرها. وجعل الهوى تبعًا للنفس، والشيطان تبع النفس والهوى، والملك مع العقل والروح، والله تعالى يمدّهما بإلهامه وتوفيقه.

رأى قسطا بن لوقا:

ومن الآراء المفيدة فى هذا الموضوع والتى يجب أن نعيرها اهتمامًا

---

(١) تعنى هذه الحالة فى العلم الحديث: انفصام الحبل الأثيرى الذى يصل ما بين الجسدين الأثيرى والمادى.

كبيرًا، رأى قسطا بن لوقا[1]، الذى أثبته فى مخطوطته: «رسالة فى الفرق بين الروح والنفس». وكان قد ألفها لعيسى بن أفرخنشاه، وهى من الآثار النفيسة التى تدلّ على ما كان لصاحبها من سعة المعرفة بحكمة اليونان كأرسطو وأفلاطون، وبطبهم كبقراط وجالينوس، فجمع فى أوراق قليلة عدّة معلومات متفرقة فى كتبهم. ولقد تكلم ابن لوقا فى رسالته هذه بعد المقدمة عن: معرفة الروح الحيوانى، والروح النفسانى، والقول فى النفس، وحدّ النفس لأفلاطون، وتحريك النفس للبدن على أى جهة هو، والقول فيما حدّه أرسطوطاليس للنفس، والقول فى قوى النفس. ثم ختم رسالته بالقول فى الفصل بين الروح والنفس. ولما لهذا الفصل من أهمية فى موضوعنا رأينا أن نثبته فيما يلى:

«وإذ قد شرحنا ما هية الروح والنفس، فلنخبر الآن عن الفصل

---

(١) هو قسطا بن لوقا البعلبكى، أحد مشاهير علماء الدولة العباسية. قال صاحب الفهرست (ص ٢٩٥) بعد ذكره لحنين بن إسحق العبادىّ: «كان يجب أن يقدّم على حنين لفضله ونبله وتقدّمه فى صناعة الطب، ولكن بعض الإخوان سأل أن يقدّم حنين عليه. وكلا الرجلين فاضل. وكان بارعًا فى علوم كثيرة منها الطب والفلسفة والهندسة وغيرها. جيد العبارة بالعربية».

ونقل ابن أبى أصيبعة (١ : ٢٤٤) عن سليمان بن حسّان أن قسطا مسيحى النحلة، طبيب حاذق نبيل. وكان فصيحًا باللسان اليونانى والسريانى والعبرى. وأصلح منقولات كثيرة، وأصله يونانى.

ولقسطا من المؤلفات ما يربو عن الخمسين كتابًا فقد أكثرها.

بينهما. وذلك أن الروح جسم والنفس غير جسم. وأن الروح يُحوى في البدن، وأن النفس لا يحويها البدن. وإن الروح إذا فارق البدن بطل، والنفس تبطل أفعالها من البدن ولا تبطل هي في ذاتها. وأن النفس تحرك البدن وتنيله الحسّ، والروح يفعل ذلك بغير الحسّ. وإن النفس تنيل البدن والحياة بتوسط الروح، والروح يفعل ذلك بغير توسط وأن النفس تحرك البدن وتنيله الحسّ والحياة، بأنها أوّل علّة ذلك البدن وفاعلة فيه. والروح يفعل ذلك وهو علّة ثانية. فالروح إذن علّة قريبة لحياة البدن وحسّه وحركته وباقي أفعاله البعيدة. وذلك أن بدن الإنسان لما كان مركبًا من أجزاء صلبة وهي العظام والغضاريف والأعصاب والعروق وما أشبه ذلك، ومن أعضاء رطبة وهي الأخلاط، أعني الدم والبلغم والمرّتين، ومن الروح أعني الذي في تجويفات القلب والدماغ والشريانات. وكان الروح أرقّ هذه الأجزاء وألطفها وأصفاها، كان أشدّ قبولاً لأفعال النفس من سائر أجزاء البدن. وعلى قدر رقّته ولطفه وصفائه قبل من فعل النفس؛ ولذلك قال الفلاسفة: إن قوى النفس تابعة لمزاج البدن؛ لأن الإنسان إذا كان مزاج بدنه في غاية الاستواء كانت أفعال النفس في غاية الاستواء ومن قَصُرَ مزاج بدنه أعني الأعضاء التي فيها الروح - عن الاعتدال المخصوص بها، قُصر أيضًا الروح عما يجب له من الرقة واللطف، وقصرت أفعال النفس فيه بتلك النسبة ولذلك صارت قوى النفس في الصبيان ناقصة، وفي النساء ضعيفة.*

وكذلك فى الأمم التى غلبت على أمزجتها الحرارة والبرودة كالـزنج والصقالبة ومن أشبههم. وكذلك اختلفت أفعـال النفس فصـار فى الروح الذى فى القلـب أفعـال الحيـاة والنَفَس والنبض فقـط؛ إذ أن ذلك الروح أقرب الأرواح إلى الحياة، وأقلها لطفًا، ورقة، وصـفاء ثم الذى فى التجويفات التى فى مقدم الدماغ صار فيه الحسّ والتخيل لما ناله من زيادة الرقة واللطف على ما فى الروح الذى فى القلـب.. ثم الروح الذى فى التجويف الذى بعده فيه الفكر والروية بفضل ما ناله من اللطف والرقة على الروح الـذى فى مقـدم الـدماغ. ثم الـروح الذى فى مؤخره صار فيه الذكر والحفظ لما يحتاج فى ذلك من فضـل الرقة واللطف أيضًا إذا كان يريد أن يـذكر شيئًا قـد مضى وبعـد عهده».

رأى فضيلة الأستاذ محمد متولى الشعراوى:

ولا يفوتنا هنا أن نذكر آراء بعض علمائنا الأجلاء المعاصرين ممن لهم وزنهم ولهم مكانتهم فى العالم العربى. ومن هـؤلاء العلماء الشـيخ محمد متولى الشعراوى وزير الأوقاف وشئـون الأزهـر. فهـو يقـول فى لقاء مع الأستاذ أحمد زين مـدير تحـرير جـريدة «الأخبـار» فى ١٩٧٧/٧/١٥ ما يلى:

«هناك الروح، وهناك النفس.. والنفس هى التقاء الروح بـالمادة

فإذا التقت الروح بالمادة، فهذه هى النفس؛ ولـذلك فـإن التكليف للنفس الإنسانية. التكليف ليس للروح وحـدها. ولا للمادة وحـدها، ولكن للنفس. فحين تلتقى الروح بالمادة تنشأ الحياة الأرضية. أو تنشأ النفس.. حين نفهم كلمة الروح، فإننا نقصـد مـا بـه حيـاة المادة. ما به حياة المادة هذا.. أهو إرادة الله لـه أن يحيا؟.. أهـو مجرد إرادة الله؟.. فإذا سلب الله هـذه الإرادة ذهبت الحيـاة وانتهت واختفت؟ أم هو عنصر يدخل مع المادة ويكون منها الحيـاة لأجـل معين، ثم تنتهى هذه الحياة؟..

هناك عدة آراء للعلماء فى هــذا الموضــوع. ونعـود إلى الآيـة الكريمة: ﴿ويسألونك عن الروح﴾.. حينما سئل الرسول عن الـروح، كان السائلون يريدون أن يعرفوا ما هى الروح ومـن مـاذا تتكون.. وهنا ردّ الله تعالى أن علمكم لن يصل إلى هذا أبدًا. أنتم تسـألون ما هى الروح، وأنا أقول لكم إن علم البشرية لن يصـل إليهـا.. لن يصل إليها جزمًا ويقينًا والذى كان يجب أن يسـألوا عنـه مـن أيـن جاءت هذه الروح، لأنك أنت استفدت بهذه الحقيقة. حقيقـة الـروح سواء علمت بها أو لم تعلم. والانتفاع بـالشىء لا يقضى أو لا يقتضى العلم به.. قد تبدو هذه العبارة متناقضة، ولكننى سأفسرها لك:

الأمى يستخدم الكهرباء، ويضع يده على الجرس فيحدث رنينًـا. ويضع يده على مفتاح النور فتضىء الحجرة.. هل يعرف هذا الـرجل

الذى لا يقرأ ولا يكتب حقيقة الكهرباء؟.. أبدًا ولكنه ينتفع بها. بل أنت فى حياتك ملايين الأشياء التى تنتفع بها ولا تعرف شيئًا عن حقيقتها. هل يعرف كل من يركب الطائرة حقيقة الطيران؟ هل يدرى كل من يستخدم التليفون كيف تتم المكالمات التليفونية؟.. هل يعرف كل من يستخدم القمر الصناعى مثلاً فى اتصاله بالخارج، كيف تتم الاتصالات عن طريق القمر الصناعى؟.. هل يدرى كل من يشاهد التليفزيون الحقيقة التى يتم على أساسها نقل الصورة؟.. أبدًا ملايين يركبون الطائرات ويجهلون نظرية الطيران. عشرات الملايين يتحدثون فى التليفون ولا يعرفون شيئًا عن حقيقته. ومئات الملايين فى العالم ينتفعون بالتليفزيون دون أن يعرفوا شيئًا عن حقيقته. إذن انتفاعك بالشىء لا يعنى بالضرورة أنك تعرف حقيقته. بل قد تجهل حقيقته تمامًا. ومع ذلك تنتفع به.. إذن أنت تنتفع بالروح، وإن كنت تجهل ما هى. ولا يعنى أن الله قد حجب حقيقتها عنك. إنك لا تستطيع أن تنتفع بها. إنها فى داخلك.. فى داخل كل جسد حى.. تهبه الحياة، والحركة، والقدرة».

رأى الأستاذ عبد الكريم الخطيب:

ومن علمائنا الأجلاء أيضًا ممن يعتدّ برأيهم الأستاذ عبد الكريم الخطيب، ولقد أبدى رأيه فى هذا الموضوع فى كتابه القيم «التفسير

القرآنى للقرآن» (الجزء الثانى عشر، صفحة ١١٦١/١١٦٧) نقتطف منه ما يلى:

«.. وهنا نودّ أن نقف قليلاً بين يدى قوله تعالى ﴿الله يتوفى الأنفس حين موتها والتى لم تمت فى منامها، فيمسك التى قضى عليها الموت، ويرسل الأخرى إلى أجل مسمى﴾.

فقد أشارت الآية الكريمة إلى أن فى الإنسان نفسًا، وأن هذه النفس تُردّ إلى الله، على حين يترك الجسد لمصيره فى التراب.

فالإنسان إذن نفس وجسد.. وهما طبيعتان مختلفتان، فالنفس من العالم العلوى، والجسد من عالم التراب، وأنهما إذ يجمع الله بينهما بقدرته، فيجعل منهما - سبحانه - كائنًا سويًا هو الإنسان، فإنه سبحانه بقدرته كذلك يحفظ كل منهما طبيعته، حتى إذا انتهى الأجل الذى قدره الله لاجتماعهما افترقا، فلحق كل منهما بعالمه الذى هو منه.. النفس إلى عالمها العلوى، والجسد إلى عالمه الترابى..

وقبل أن نتحدث عن ماهية النفس، و عن الآثار التى تتركها فى الجسد، أو يتركها الجسد فيها، حين اجتماعهما، نودّ أن نشير إلى كائن آخر، يعيش مع الجسد والنفس، هو الروح. فقد أشار القرآن الكريم إلى الروح، فقال تعالى: ﴿ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربى﴾. وإذن فهنالك: الجسد، والروح، والنفس.. وثلاثتهما هى الإنسان..

فما الجسد ؟.. وما الروح ؟.. وما النفس ؟..

وليس ثمة خلاف فى أن الجسد، هو هذا الكيان من اللحم، والعظم، والدم، والذى هو المظهر المادى للإنسان.

أما الروح، وأما النفس، فهما قوّتان غيبيتان تسكنان إلى هذا الجسد، فيكون بهما معًا هذا الإنسان الحىّ، السميع، البصير، العاقل، المميز بين الخير والشر، والنافع والضار.

والسؤال هنا: هل الروح والنفس حقيقة واحدة، أم هما حقيقتان؟ وإذا كانتا حقيقتين، فهل هما من طبيعة واحدة أم من طبيعتين مختلفتين كالاختلاف الذى بينهما وبين الجسد؟.

إن القرآن الكريم يحدثنا عن الروح، وعن النفس..

وفى حديث القرآن عن الروح، نجد أنها نفحة الحياة فى الإنسان، وأنها من روح الله، فيقول سبحانه فى خلق آدم: ﴿فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحى فقعوا له ساجدين﴾ (٢٩ : الحجر). ويقول سبحانه: ﴿ثم سوّاه ونفخ فيه من روحه﴾ (٩ : السجدة). ويقول سبحانه فى خلق عيسى عليه السلام: ﴿ومريم ابنة عمران التى أحصنت فرجها فنفخنا فيه من روحنا﴾ (١٢ : التحريم).

فالروح هى مبعث الحياة فى الإنسان، وهى التى تخرج هذا الجسد الهامد إلى عالم الحياة والحركة.

والإنسان فى هذه الحدود، لا يخرج عن كونه حيوانًا، ذا جسد حى، يتنفس ويتحرك، ويطلب الغذاء الذى يحفظ حياته.

فهل للحيوان روح كهذه الروح التى تلبس الإنسان، وتكسوه حياة وحركة؟

إننا إذا رجعنا إلى قوله تعالى عن الروح: ﴿قل الروح من أمر ربى﴾ نجد أن الروح التى تلبس الكائن الحى - من إنسان أو حيوان - هى روح، وهى من أمر الله!.

ولكننا إذ ننظر فى قوله تعالى فى خلق آدم: ﴿فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحى﴾. وقوله سبحانه: ﴿ثم سوّاه ونفخ فيه من روحه﴾، نجد مزيدًا من الفضل والإحسان والتكريم للإنسان، بإضافة روحه إلى الله سبحانه وتعالى. وهذه الإضافة تضفى على روح الإنسان صفاءً إلى صفاء، وقوّة إلى قوّة.

وإنه إذا كان لا حديث للعلم فى هذا الأمر الغيبى، فإن المشاهدة تدعونا إلى القول بأن الأرواح التى تلبس الكائنات الحية بما فيها الإنسان - ليست على درجة واحدة من القوّة التى تنبعث منها فى الكائن الحىّ، وفى الآثار التى تحدثها فيه.

ففى عالم الحيوان مثلًا، نجد من الحيوانات مالا تكاد تُحسّ فيه الحياة، كالديدان مثلًا، كما نجد حيوانات تكاد تعقل كالقردة. وبين

هذه وتلك أنماط كثيرة من الحيوات التى تلبس عالم الحيوان. وهذا يعنى أن اختلافًا ما بين روح وروح؛ إن لم يكن فى النوع، فى القدرة، وفى الدرجة.

ومن جهة أخرى، فإننا نجد فى عالم البشر أناسًا لا يبتعدون كثيرًا عن عالم الحيوان، بينما نجد الذكاء والألمعية والعبقرية فى أناس آخرين.

وهؤلاء وأولئك جميعًا يلبسون أرواحًا من مورد واحد، هى نفخة الله سبحانه وتعالى فى الإنسان.. وهذا يعنى أن الاختلاف فى الأرواح البشرية ليس فى النوع، وإنما فى القدر والدرجة أيضًا. بمعنى أن الاختلاف بين إنسان وإنسان فى العقل، والذكاء، والبصيرة، هو اختلاف فى القدر الذى كان للجسد من عالم الروح، وفى الكمية - إن صحّ هذا التعبير - التى فاضت عليه من هذا العالم!!

وهذا أيضًا ما يشير إليه الفلاسفة فى حديثهم عن الروح، وأن كل جسد إنما تلبسه روح خاصة به، مقدّرة بحسب استعداده الفطرى، وقدرته على احتمال ما يفاض عليه منها.

وإذن فهذا الاختلاف بين الكائنات الحيّة، ومنها الإنسان، هو أثر من آثار الروح التى لبسته، وأنه بقدر حظه من الروح - قدرًا لا نوعًا - يكون حظه من الترقى فى سلم الحياة.

وإذا كان لنا أن نشبه عالم الروح بمولد كهربائى عظيم، وكان لنا أن نشبه الأجسام بلمبات الكهرباء، على اختلاف قوّتها، مما هو دون الشمعة، إلى آلاف الشمعات، كان لنا أن نتمثل الأجسام، أو اللمبات الكهربائية، وقد اتصلت بالمولّد الكهربائى العظيم، فأخذ كل جسم أو كل لمبة بقدر قوّته من النور الكهربى، أو من عالم الروح !!

وعلى هذا نرى أن الكائن الحىّ، جسد وروح، وأن الإنسان كذلك جسد وروح، وإن كان حظه من عالم الروح - قدرًا لا نوعًا - أكبر من أىّ كائن حىّ آخر فى غير عالم الإنسان.

إذن فما النفس؟

أهى الروح الإنسانية، سميت بهذا الاسم، للتفرقة بين روح الإنسان وروح الحيوان.. إذ كان للإنسان النصيب الأوفى من هذا النور العلوى المفاض على الأحياء؟ أم هى شىء مضاف إلى خلق الإنسان، به صار الإنسان إنسانًا، بعد أن أصبح بالروح حيوانًا؟

يحدث القرآن الكريم عن النفس، على أنها كائن له وجود ذاتى مستقل، وبمعنى آخر، إن القرآن يخاطب الإنسان فى ذات نفسه، باعتبار أن النفس هى القوّة العاقلة المدركة فيه، فيقول سبحانه: ﴿ونفس وما سواها، فألهمها فجورها وتقواها﴾، ويقول جل شأنه: ﴿يأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية، فادخلى فى

عبادى وادخلى جنتى﴾ (٢٧ / ٣٠ : الفجر)، ويقول سبحانه : ﴿ومن يتعدّ حدود الله فقد ظلم نفسه﴾ (١ : الطلاق).

فالنفس هنا، وفى مواضع أخرى كثيرة من القرآن، هى الإنسان العاقل، المكلف، وهى الإنسان الذى يُتوقع منه الخير أو الشر، والهدى أو الضلال. ثم هى الإنسان بجميع شخصياته، جسدًا وروحًا.

وإن بالفهم الذى يستريح إليه العقل فى شأن النفس، هو أنها شيء غير الروح، وغير العقل.. وأنها هى الذات الإنسانية أو الإنسان المعنوى، إن صح هذا التعبير. إنها تتخلق من التقاء الروح بالجسد.. إنها التركيبة التى تخلق فى الإنسان ذاتية يعرف بها أنه ذلك الإنسان بأحاسيسه ووجدانه ومدركاته.. النفس هى ذات الإنسان، أو هى مشخصات الإنسان التى تنبئ عن ذاته.

* * *

من آراء علماء الغرب:

أما علماؤنا المعاصرون الذين ألّفوا فى علم النفس الحديث فإنهم لم يجعلوا بين النفس والروح والعقل فرقًا.. وكذلك علماء النفس الغربيون فإنهم لا يفرّقون بين النفس والروح أيضًا، حتى أن الأستاذ «بوراك» قال فى كتابه : «مبادئ الفلسفة» : إن الناس قد اعتادوا

أن يفهموا من الروح أو النفس معنى غامضًا لاهوتيًا. وأما نحن فنفهم منها مجموع قوى الإرادة، والفكر، والوجدان.

ويقول هنرى برجسون: « إن كل واحد منا مؤلف من جسد خاضع لنفس القوانين التى تخضع لها سائر أجزاء المادة. إذا دفعته تقدّم وإذا سحبته تقهقر، وإذا رفعته ثم تركته عاد فسقط. غير أن هناك إلى جانب هذه الحركات التى تحدثها علّة خارجية إحداثًا آليًّا، هناك حركات أخرى يبدو أنها تأتى من الداخل، وتمتاز عن السابقة بأنها لا يتنبأ بها، وتدعى بالحركات « الإرادية »، فما هى علّة هذه الحركات؟ هى ما يدعوه كلٌّ منّا بلفظة « أنا ». وما هى هذه « الأنا »؟.. هى شىء يخيل إلينا، خطأ أو صوابًا، أنه يصفو على الجسم الذى انضم إليه، ويفوقه فى الزمان وفى المكان، أما فى المكان فلأن جسد كل منا محدود بحجمه على حين أننا نمضى بالإدراك، وبالبصر على وجه الخصوص، إلى أبعد من جسمنا بكثير، فنبلغ النجوم. وأما فى الزمان فلأن الجسد مادة، والمادة موجودة فى الحاضر، وهب الماضى يخلّف فيها بعض الآثار، فليست هذه الآثار آثارًا للماضى إلاّ فى نظر شعور يدركها، ويفسّر ما يدرك على ضوء ما يتذكر. إن الشعور هو الذى يحفظ هذا الماضى وما يزال يتلفف به ما سار الزمن، ويهيىء معه مستقبلاً يساهم فى خلقه.

وما الفعل الإرادى نفسه، الذى ذكرناه منذ لحظة، إلاّ مجموعة

من الحركات تعلمناها من التجارب السابقة، وتوجهها اتجاهًا جديدًا في كل مرة هذه القوّة الواعية التي يلوح أن وظيفتها هي أن لا تنفك تأتي إلى الدنيا بجديد. نعم، إنها تخلق شيئًا جديدًا في خارج ذاتها؛ لأنها ترسم في المكان حركات لا يتنبأ بها ولا يمكن التنبؤ بها، وهي تخلق شيئًا جديدًا في داخل ذاتها كذلك؛ لأن الفعل الإرادي يرتد إلى الذي أراده، ويبدل طبع الشخص الذي صدر عنه بعض التبديل ويحقق بضرب من المعجزة هذا النوع من خلق الذات لذاتها، هذا الخلق الذي يبدو أنه هو الغرض من الحياة الإنسانية.

والخلاصة إذن هي أننا ندرك عدا الجسم الذي تحدّه في الزمان اللحظة الحاضرة، ويحدّه في المكان الحيّز الذي يشغله ويعمل كأنه آلة، ويستجيب للمؤثرات الخارجية ميكانيكيًا، ندرك شيئًا يمتدّ إلى أبعد من الجسد في المكان، ويدوم عبر الزمان ويطلب من الجسم بل يقتضيه حركات ليست آلية فيتنبأ بها، بل حرة فلا يمكن التنبؤ بها. هذا الشيء الذي يضفو على الجسم من كل الأطراف، ويخلق أفعالاً فيخلق نفسه من جديد، هو «الأنا»، هو النفس، هو الروح، ما دامت الروح ليست إلا قوّة تستطيع أن تستخرج من ذاتها أكثر مما تحوي، وتعطي أكثر مما تأخذ، وتهب أكثر مما عندها. ذلك ما يتراءى لنا، ذلكم هو المظهر»[1].

(١) عن كتاب «الطاقة الروحية» لهنري برجسون، ترجمة الأستاذ سامي الدروبي، الطبعة الثانية ١٩٦٣ ص ٢٤/٢٥.

ويقول برجسون أيضًا: «إن التجربة تبين لنا أن حياة النفس، وإن شئت فقل حياة الشعور، مرتبطة بحياة الجسم، وإن ثمة تضامنًا بينهما، ولا شيء غير ذلك. ولكن هل ثمة من أنكر هذه النقطة؟ إلّا أنه شتّان بين أن نقرر ذلك وبين أن نقول إن الدماغى معادل العقلى، وإن فى الإمكان أن نقرأ فى الدماغ كل ما يجرى فى الشعور المقابل. إن الثوب الذى عُلِّق على مسمار متضامن مع هذا المسار، فإذا وقع المسمار وقع هو معه، وإذا اهتز اهتزّ، وإذا كان رأس المسمار حادًا جدًّا تمزق. ولكن ليس ينتج عن هذا أن كل جزء من أجزاء المسمار مقابل جزءًا من أجزاء الثوب، ولا أن المسمار معادل للثوب ولا أن المسمار والثوب شيء واحد. نعم إن الشعور معلق بالدماغ، ولكن ليس ينتج عن ذلك أبدًا أن الدماغ يرسم كل تفاصيل الشعور، ولا أن الشعور وظيفة للدماغ. وكل ما تسمح لنا المشاهدة والتجربة (أى العلم) بتقريره هو أن ثمة علاقة بين الدماغ والشعور.

فما هى هذه العلاقة؟ هنا إنما نستطيع أن نتساءل هل قدمت الفلسفة ما كان يحق للناس أن ينتظروه منها. فعلى عاتق الفلسفة إنما تقع مهمة دراسة حياة النفس فى كافة مظاهرها.. فواجب الفيلسوف الذى تمرّس على الملاحظة الداخلية أن يغوص إلى أعماق نفسه، ثم يتابع فى عودته إلى السطح، الحركة التدريجية التى يسترضى بها الشعور وينبسط، ويتهيأ لأن ينتشر فى المكان..»[1].

---

(١) نفس المرجع ص ٢٩.

النفس والروح عند اليوجيين :

أما اليوجيون والمتصوفة الهنود فعندهم النفس إنما هى قطرة من أوقيانوس الروحية غير المحدود. ويؤمنون بأن هناك قبسًا من الله فى كل إنسان يزداد اشتعالاً كلما اقترب المرء من خالقه.. فالشاعر والفيلسوف والعالم واليوجى والروح التى تفوق هؤلاء استنارة تحوى منه أكثر مما يحويه رجل الشارع. والنور أو الله الساكن فينا يلمع بقدر ما تنقشع عنه الأغلفة المادية إلى أن يحين الوقت الذى يتجلى الله فينا فى كامل مجده، وإذ ذاك لن تقوم عوائق روحية. ونستطيع بإرادتنا التحليق إلى الآفاق العليا لنلمّ بأسرار تلك العوالم وقواها، وتصبح النفس واحدًا مع اللانهائى، وتنلمج القطرة فى المحيط وتصبح المحيط ذاته. فإن كل نفس هى إله فى دور التكوين تدثرت بأغطية مادية معتمة. فهى كالشمس التى تسطع بلمعانها خلف الغيوم[1].

ويقولون إن النفس فى الآونة الحاضرة أسيرة القلعة الثلاثية الجدران وهى : الأجسام المادية، والكوكبية، والسببية. بالإضافة إلى أغلال العقل والوهم والصفات الثلاثة والعناصر الخمسة والمظاهر الخمسة والعشرين للعناصر الخمسة، والتى جميعها تكبّله.

---

(١) ويتفق شهاب الدين السهروردى المقتول مع هذا الرأى فى كتابه «هياكل النور»، فيقول إنه كلما اقترب العبد من مصدر النور كان أكمل. ويرى أن أقرب الخلق، إلى هذا النور هو الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويؤكدون أن كلمة « النفس » معناها أنت نفسك بجسمك الأثيرى فقط، وأن جسمك الأثيرى يسكن جسدك المادى، وهو مندمج به كما يندمج الماء بالدقيق، والسكر بالماء..

ويصفون النفس بأنها « مركز وعى »، وذلك لأنهم لا يجدون خيرًا من هذا الوصف؛ لأن فيها القبس الإلهى تحيط به حجب، وهذه الحجب على درجات وأشكال، من جوهر العقل والطاقة والمادة.

وحتى بعد أن تترك الجسد (عند الموت) لا تتخلص النفس من المادة فإن لها مراكب أو أجسامًا من المادة الشفافة فى درجات مختلفة من الصفاء.

أما كيفية مولد النفس فإن بعض النفوس التى سمت وبلغت المستويات التى تستطيع منها أن تطل على الكثير من أحداث الكون، فسبب ذلك إرادة إلهية تشبه الرغبة الملحة فى الإنسان. يريد الله فيكون ما يريد، ويحدث ذلك المظهر، وبديهى أن ما يحدث ليس إرادة بالمعنى الذى نعرفه للكلمة، ولكننا لا نجد له تسمية أخرى أو وصفًا آخر.

* * *

وأمّا الروح فى تعاليم فلسفة اليوجا فهى ذلك الجزىء الصغير من المطلق الذى يبدو منفصلاً عن المطلق، وما هو بمنفصل عن الواحد.. هو المبدأ الأسمى فى كل نفس حتى أحطّ النفوس فيها ذلك

القبس. إنه فينا أبدًا لا يزيد ولا ينقص، ولكننا نحن نزداد إبصارًا لنوره كلما تقدمنا وارتقينا على السلم درجة بعد درجة.. إن الروح موجود دائمًا لا يتغير ولا يتبدل ولكن وعى الإنسان ينمو مقتربًا من الروح، ولابدّ أن يندمج يومًا فيه، وهذا هو هدف النفس وغاية التدرج والتقدم، والغرض من كل جهاد وكفاح.

وتنصّ هذه الفلسفة على أن الروح إنما هى عبارة عن شعاعة واصلة من الذات العلية، أو شعلة من الروح القدس أو نفحة من روح الله تسرى فى كياننا الأثيرى وتمنحه الحياة. أما الجسد فهو حىّ بالشعاعة لأنه مندمج بالنفس الأثيرية. وبهذه الروح أو بهذه الشعلة يحيا المخلوق سواء كان إنسانًا أو حيوانًا أو نباتًا أو جمادًا أو ملاكًا هذه الشعاعة هى سرّ الحياة الغامض، ﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى، وما أوتيتم من العلم إلا قليلًا﴾[1].

هذه الروح هى سر الحياة، هى مادة الحياة، هى الحياة نفسها وبعد الانتقال (الوفاة) يترك الجسم الأثيرى ومعه الروح، الجسم المادى الفانى، حيث يتلاشى ويتحوّل إلى عناصره الأولى. أما الجسم الأثيرى ومعه الروح فيحيا ويعيش فى عالمه الروحى الأثيرى إلى أن يشاء له الله فى تطوره ما يشاء.

* * *

(١) انظر كتاب «اليوجا ينبوع السعادة» للأستاذ عباس المسيرى، ص ١٣٤.

ولقد جعل روحيّو الغرب بين الروح والنفس فرقًا جليًا؛ فالروح عندهم هى المفيضة على النفس سرّ الحياة، والنفس هى المدبّرة لأمر البدن. وما البدن إلاّ آلة للحقيقة الإنسانية تستعمله لترقية هويتها الذاتية إبان ظهورها فى العالم العضوى. وإلى ذلك يشير أبو العلاء المعرى فى شعره:

قلمت ظفرى تارات وما جسدى   إلاّ كذاك متى فارق الروحا
يا نفس يا طائرًا فى سجن مالكه   لتصبحنّ بحمد الله مسروحا

وفى هذا الصدد يقول العالم الروحانى الكبير «آلان كارديك» فى مؤلفه «كتاب الأرواح»:

«.. والنفس حسب رأى البعض، هى أساس الحياة المادية العضوية. وليس لها وجود ذاتى، وتنتهى بانتهاء الحياة. وهذه تسمى بالمادية المحضة. وفى هذا المعنى وبالمقارنة، يقول هذا البعض إن الأداة أو الآلة المشروخة التى لا يصدر عنها صوت، ليس لها نفس. ومن هذه الآراء ما يعتبر النفس نتيجة لا سببًا. ويرى آخرون أن النفس، وهى أساس العقل، أى القوّة المدركة، عامل عالمى يستمد كل كائن جزءًا منها. ومن رأى هؤلاء أنه لا يوجد فى الكون إلاّ نفس واحدة فقط ينتشر منها شرارات توزعها بين مختلف العقول طوال مدة الحياة. أما بعد الموت فتعود كل شرارة إلى المنبع العام، المشترك، حيث تندمج فى الكل. فهى أشبه بالروافد والأنهار التى ترجع مياهها إلى

البحر من حيث أتت. وتختلف هذه الآراء عن سابقاتها. فإننا - حسب هذا الاعتقاد - يوجد فينا ما هو أكثر من المادة وأن شيئًا ما يظل باقيا فينا إلى ما بعد الموت. ولكن هذا أيضًا يعنى أن شيئًا لن يبقى. فلعدم وجود فردية لا يوجد لدينا شعور بأنفسنا..

«ومعنى هذا الرأى أن النفس العالمية العامة إن هى إلا الله الواحد. وكل كائن إنما هو جزء منبثق من الذات العلية. وهذا شبيه بالرأى القائل بوحدة الوجود.

«وثمة آخرون يرون أن النفس كائن أخلاق بارز مستقل عن المادة، ويحتفظ بفرديته إلى ما بعد الموت. وهذا المعنى، بدون أى اعتراض، أكثر شيوعًا؛ لأنه تحت اسم أو آخر يعتبر فكرة هذا الكائن الذى يعيش فى الجسد وأنه فى حال من الأعتقاد الإلهامى مستقل عن كل تعليم عند الشعوب مهما تكن درجة مدنيتهم. والنفس - فى هذا المذهب - هى السبب وليست النتيجة. وهذا هو الرأى السائد عند الروحيين»[1].

* * *

وينتهى بعض المفكرين بتعريف الروح بثلاثة تعريفات مهمة حسب

---

(١) راجع النص كاملًا فى كتاب «الروح والخلود بين العلم والفلسفة» للمؤلف بسلسلة «اقرأ» مترجمًا عن النسخة الفرنسية لكتاب «الأرواح».

ما تؤديه من الوظائف فى هذا الوجود. فبحسب كونها أصل الحياة والحركة والنطق ومصدر الشعور لجميع الحواس فهى «الروح»؛ وبحسب كونها مصدر الإرادة فى الإنسان ومحل اكتساب الأخلاق والأفعال وإصدارها فهى «النفس»، وبحسب كونها مصدر التعقل والتفكر والتدبير واكتساب العلوم والمعارف والتجارب وغير ذلك فهى «العقل».

وفى هذا المعنى يقول العارف بالله السيد سلامة حسن الراضى فى كتابه «الإنسانية»: «إن الإنسان من حيث روحه ليس بجسم ولا عرض، ولا يحتاج إلى فراغ يشغله. مثل العقل فإنه لا يحتاج إلى مكان يحلّ فيه. والروح والعقل واللبّ والفكر والنفس جميعها واحدة والأسماء مختلفة بالاعتبارات. فباعتبار التجرد يسمى «روحًا»؛ وباعتبار اتصاله بالجسم يسمى «نفسًا»، وباعتبار تقلّبه فى أطواره يسمى «قلبًا»؛ وباعتبار أنه الخلاصة يسمى «لبًّا»؛ وباعتبار تفكره يسمى «فكرًا»؛ وهكذا يسمى : حافظة، ومصورة، وحسًّا مشتركًا ومخيلة. . .».

* * *

والخلط بين النفس والروح شائع لعدم تصور هذين الكائنين ومعرفة علاقة كل منهما بالآخر. مع أن القرآن الكريم فصل بينهما فصلاً حاسمًا، وأكد ذلك فى كثير من سوره وآياته، مما لا يجوز معه

ان يخلط الباحث بين النفس والروح، أو أن يعتبرهما كائنًا واحدًا..
فى الآية الكريمة التى جاءت على لسان السيد المسيح: ﴿تعلم ما فى نفسى ولا أعلم ما فى نفسك﴾، وقوله تعالى: ﴿ويحذركم الله نفسه﴾، وقول النبى الكريم صلى الله عليه وسلم: «والذى نفسى بيده..»، نرى أن النفس تعنى الذات. ولو كانت النفس هى الروح فليس من المعقول أن يقول «وقتل نفسًا».. فغير المعقول أن تكون النفس هنا هى الروح.. والله أعلم.

أقسام النفس فى القرآن الكريم

يرى المحقق فى القرآن فصلاً واضحًا بين النفس والروح، فالنفس أنواع شتى فهى خاضعة للتطور والتكيف والتخلق. أما الروح فهى جوهر الخلود والوجود، الحاكمة على الكيان الإنسانى جسدًا ونفسًا وعقلاً. ولها مجال بحث قادم، فلنذكر الآن ما ورد عن النفس فى القرآن الكريم وهو القول الفصل فى الموضوع :

للنفس عدة صفات، ذكر الله تعالى ثلاثًا منها فى كتابه الكريم وهى :

الأمّارة؛ قال تعالى : ﴿إنّ النفس لأمّارة بالسوء﴾[1] وهى أرزلها . .

---

(١) سورة يوسف آية ٥٣.

واللوّامة؛ قال تعالى: ﴿لا أقسم بيوم القيامة، ولا أقسم بالنفس اللوّامة﴾[1]، وهى أوسطها..

والمطمئنة؛ قال تعالى: ﴿يأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية﴾[2]، وهى أشرفها..

أما الأمّارة فهى الموافقة للشهوات الشيطانية الظلمانية التى ينشأ عنها جميع الأفعال الذميمة. وكونها أمّارة بالسوء يفيد المبالغة؛ وسبب ذلك أن النفس من أوّل حدوثها قد ألفت المحسوسات والتقت بها. فأما شعورها بعالم المجردات وميلها إليه فذلك لا يحصل إلاّ نادرًا. قال الإمام ابن عربى: «خلقت النفس على جبلة الأمارية بالسوء طبعا. فإذا تركت على طبعها فلا يأتى منها إلاّ الشر، ولا تأمر إلاّ بالسوء. ولكن إذا رحمها ربها ونظر إليها بعين العناية يقلبها من طبعها ويجعل أماريتها مبدلة بالمأمورية، وشرّيريتها بالخيرية، وإذا تنفس صبح الهداية فى ليلة البشرية، وأضاء أفق سماء القلب صارت لوّامة ولامت نفسها على ما صدر منها من القبائح والعيوب فتندم وتتوب. وإذا طلعت شمس الهداية من أفق العناية صارت النفس ملهمة فألهمها فجورها وتقواها. وإذا بلغت شمس العناية وسط سماء الهداية

(١) سورة القيامة الآيتان ١، ٢.

(٢) سورة الفجر الآيتان ٢٧، ٢٨.

وأشرقت الأرض بنور ربّها صارت النفس مطمئنة مستعدّة لخطاب ربّها بقربه ﴿ارجعى إلى ربك راضية مرضية﴾[1].

وأما النفس اللوّامة فهى المتعرّضة للنفس الأمّارة الشهوانية، وهى الزاجرة لها عن قبيح أفعالها. فإذا صدر من الأمّارة فعل ردىء تعرضت لها ولامتها على ما صدر منها من القبائح والعيوب وزجرتها عنه.

وأما النفس المطمئنة فهى المستقرّة الثابتة المتيقّنة بالحق فلا يخالجها ريب؛ لأنها استنارت بنور القلب فتحلّت بالأخلاق الحميدة، وتخلت عن الأخلاق الذميمة. والاطمئنان لا يحصل إلاّ بالله وذكره والتفكير فى الذات العالية الشريفة والصفات الشامخة المنيفة. قال تعالى: ﴿ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾. لأن القلوب أربعة: قلب قاس، وهو قلب الكافر والمنافق باطمئنانه بالدنيا. قال تعالى: ﴿ورضوا بالحياة الدنيا واطمأنّوا بها﴾[2] وقلب ناس، وهو قلب المسلم المذنب، قال تعالى: ﴿فنسى ولم نجد له عزمًا﴾[3]. فاطمئنانه بالتوبة ونعيم الجنة. قال تعالى: ﴿فتاب عليه وهدى﴾[4]. وقلب مشتاق،

---

(١) سورة الفجر آية ٢٨. (عن كتاب «إزالة اللبس عن حقيقة النفس».
(٢) سورة يونس آية ٧.
(٣) سورة طه آية ١١٥.
(٤) سورة طه آية ١٢٢.

وهو قلب المؤمن المطيع، فاطمئنانه بذكر الله. قال تعالى: ﴿الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾[1].

وقلب وحدانى، وهو قلب الأنبياء وخواصّ الأولياء باطمئنانه بالله وصفاته. قال الله تعالى لخليله: ﴿أوَلم تؤمن، قال بلى ولكن ليطمئن قلبى﴾[2] بتجليك له فأكون بك محيى الموتى؛ ولهذا إذا تجلى الله تعالى لقلب العبد يطمئن به فينعكس نور الاطمئنان من مرآة قلبه إلى نفسه فتصير النفس مطمئنه به.

أما أقسام النفس الأخرى فهى كما جاء بها السيد إدريس ابن الشريف الحسنى العلوى فى مخطوطه النادر «إزالة اللبس عن حقيقة النفس»:

«النباتية، والحيوانية، والإنسانية، والناطقة، والقدسية، والرحمانية، ونفس الأمر، والشجية..

«أما النباتية فهى كمال أوّل بجسم طبيعى. والمراد بالكمال ما يكمل به النوع فى ذاته. ويسمى كمالاً أوّلاً كهيئة السيف للحديدة أو فى صفاته. ويسمى كمالاً ذاتيا كسائر ما يتبع العوارض مثل القطع للسيف، والحركة للجسم، والعلم للإنسان، وغير ذلك..

---

(١) سورة الرعد آية ٢٨.

(٢) سورة البقرة آية ٢٦٠.

« وأما الحيوانية فهى كمال أوّل لجسم طبيعى متحرك بالإرادة.

« وأما الإنسانية فهى كمال أوّل لجسم طبيعى يدرك الكليات ويفعل الأفعال الفكرية.

« وأما الناطقة فهى الجوهر المجرد عن المادة فى ذواتها، مفارقة لها فى أفعالها. فإذا سكنت تحت الأمر من غير التفات للشهوات ولا نظر للشوق فهى المطمئنة. وإذا لم يكن سكونها تامًّا ولكنها تتعرض للنفس الشهوانية لكى تردّها عن قبيح أفعالها فهى اللوّامة. وإن ركنت إلى اللذّات واسْترقّتها الشهوات فهى الأمّارة.

« وأما القدسية فهى التى لها ملكة استحضار جميع ما يمكن للنوع أو قريبًا من ذلك على وجه يقينى، وهذا غاية الحق وهو سرعة انتقال الذهن من المبادئ إلى المطالب، ويقابله الفكر وهو أدنى مراتب الكشف. ثم لا يزال العبد مترقيًا فى هذه الدرجة حتى يصير مطلقًا على ما وراء الحجب من المعانى الغيبية والأمور الحقيقية وجودًا وشهودًا.

« وأما الرحمانى فهو عبارة عن الوجود العام المنبسط على الأعيان عينا وعن الهيولى الحاملة لصور الموجودات. والأوّل ترتب على الثانى. سمى به تشبيهًا لنفس الإنسان المختلف بصور الحروف مع كونه هواء سابقًا فى نفسه، وعبر عنه بالطبيعة عند الحكماء، وسميت الأغيار

كلمات تشبيهًا بالكلمات اللفظية الرافعة على النفس الإنسانى بحسب الخارج. وأيضا كما تدل الكلمات على المعانى، كذلك تدلّ أعيان الموجودة على موجودها وأسمائه وصفاته وجميع كمالاته المشابهة له بحسب ذاته ومراتبه.

« وأما نفس الأمر فهى عبارة عن العلم الذاتى الحاوى لصور الأشياء كلها كلية وجزئية، عينيّة كانت أو علمية.

« وأما النفس الشجيّة فهى الغائبة عن نفسها، الغريقة فى بحر المحبة الإلهية، والصفات العالية من غير التفات للشيء. »[1]

---

(١) يتفق ذلك مع رأى أرسطو فى النفس فيما يتعلق بالنفوس الثلاثة) النباتية. والحيوانية، والناطقة.

مراتب النفس

للنفس فى تطورها إلى الكمال سبع مراتب يسميها القوم مقامات. والنفس هي واحدة وتسمى بأسماء تضاف إليها بحسب تدرجها فى الكمال، رتّبها شيخنا السيد محمود أبو الفيض المنوفى كما يلى:[1]

(النفس فى مرتبتها الأولى تسمى أمّارة بالسوء، وهى التى تميل دائمًا إلى الغرائز والشهوات. ﴿إن النفس لأمّارة بالسوء﴾. فإذا جاهدها صاحبها وخالفها، فعنت للحق، واجتنبت المحظورات، قد ترجع إلى سابق طاعتها، وتلوم نفسها. وحينئذ تكون النفس فى المرتبة الثانية، وهى اللوّامة، قال تعالى: ﴿لا أقسم بيوم القيامة، ولا أقسم بالنفس اللوّامة﴾ إذا أخذها صاحبها بالمجاهدة والثبات على الحق، مالت إلى عالم القدس وبصّرها الله بمواقع فجورها وتقواها.

(١) انظر كتاب «معالم الطريق إلى الله» ص ٢٨٥/٢٨٦. وكتاب «لمع اليقين فى الكشف عن مناهج الفيضيين» ص ٤٢/٤٣.

وحينئذ تسمى بالنفس الملَهمة وهى الرتبة الثالثة. قال تعالى: ﴿ونفس وما سوّاها، فألهمها فجورها وتقواها﴾ فإذا اطمأنت إلى أوامر البصيرة وتبدّلت صفاتها المذمومة بالصفات المحمودة تخلّقت بأخلاق الله، وسُمّيت حينئذ النفس المطمئنة، وتلك هى الرتبة الرابعة، قال تعالى: ﴿يـأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية﴾. وهذه الدرجة هى أوّل المدى الأعظم ومبدأ طريق الوصول إلى الله. فإذا أدركت السالك العناية ورضيت نفسه بأفعال خالقها - عطاءً، ومنعًا، وابتلاءً، واجتباءً - حينئذ تسمى راضية، وهى المرتبة الخامسة. وهنا تبدو له حجب من الأنوار بعد أن كانت من الظلمات. فإذا كان عمله طاعة واحتسابًا وصلاحًا بدّل الله سيئاته حسنات، وفتح على نفسه أبوابًا من التذوّق والإلهامات والتجليات، سُمّيت عند ربها مرضية، وهى المعنية بقوله تعالى: ﴿رضى الله عنهم ورضوا عنه﴾، وهذه المرتبة السادسة. فإن ناذته ظلال الموجودات الإمكانية التى يستوى فيها طرفًا الوجود والعدم ﴿إنما نحن فتنة فلا تكفر﴾ سمع لسان حالها يقول: ﴿وأنّ إلى ربك المنتهى﴾ ثم عَلم عِلم اليقين أن الأطياف لا تغنى عن الأنوار، وأن المظاهر لا تثنى العنان عن الحقائق وأن ما مآله للفناء لا يغنى شيئًا عمّا مآله للبقاء، سمع النداء حينئذ من بارئ الأرض والسماء: ﴿يأيتها النفس المطمئنة، ارجعى إلى ربك راضية مرضية. فادخلى فى عبادى وادخلى جنتى﴾، ويكون مجلسها حينئذ «فى مقعد صدق عند

مليك مقتدر». وفى هذه الرتبة تكون الكمالات لها نعتًا وسجية؛ ولذا تسمى هذه الرتبة بالنفس الكاملة وهى السابعة. «وهناك ما لا عين رات، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر».

والكمال ههنا، وعلى هذه الأرض، كمال نسبى. فأقل الناس نقصًا أكثرهم كمالاً، وأن أكمل الخلق هنا أدراهم بعيوب نفسه.

وعن أبى لهيعة عن خالد بن يزيد بن سعيد بن أبى هلال أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان إذا قرأ هذه الآية : ﴿قد أفلح من زكّاها﴾، وقف ثم قال : «اللهم آت نفسى تقواها، أنت وليّها ومولاها، وزكّها فأنت خير من زكّاها».

والنفس بهذا المعنى فى توضيح آيات القرآن أقرب إلى تفصيل علماء النفس عنها، ووصف مجالاتها من الغرائز والحاجات، وأقسامها من النفس الباطنة أو «الهو» أو العقل الباطن، والنفس العليا أو الأنا الأعلى، والنفس الوسطى أو النفس المتطورة، وكلها مجالات للنفس كما وصفها القرآن. ولا شك أنها غير الروح التى يقول القرآن عنها : ﴿قل الروح من أمر ربى﴾، وغير الروح التى يقول عنها : ﴿يلقى الروح من أمره على من يشاء من عباده﴾، وذلك له مجال آخر.

ويذكر ابن الفارض ثلاث أحوال للنفس فى معراجها الروحى يصح أن نصف الأولى منها بأنها عادية طبيعية، والثانية بأنها غير عادية وغير طبيعية، والثالثة بأنها فوق العادة وفوق الطبيعة.

والأولى هى حالة الشعور أو الوعى التى يتمتع بها الناس جميعًا فى أثناء يقظتهم. وهذه متعددّة النواحى، وهى التى يطلق عليها الصوفية «حالة الصحو».

والثانية هى فقدان ذلك الوعى أثناء الوجد الصوفى وهى المسماة «حالة السكر».

والثالثة حالة وعى ثان يرتفع فيها الوجد الصوفى إلى أعلى درجاته وهى المسماة حالة «صحو الجمع» أو «الصحو الثانى»[1].

* * *

ولقد جعل العلامة شمس الدين أبى عبد الله بن قيم الجوزية للنفس أربع دور، كل دار أعظم من التى قبلها:

«وأنت إذا تأملت السنن والآثار فى هذا الباب، وكان لك بها فضل اعتناء، عرفت حجة ذلك ولا تظن أن بين الآثار الصحيحة فى هذا الباب تعارضًا، فإنها كلها حق يصدّق بعضها بعضًا. لكن الشأن فى فهمها ومعرفة النفس وأحكامها وأن لها شأنًا غير شأن البدن، وأنها مع كونها فى الجنة فهى فى السماء وتتصل بفناء القبر وبالبدن فيه وهى أسرع شىء حركة وانتقالاً وصعودًا وهبوطًا. وأنها تنقسم إلى مرسلة ومحبوسة وعلوية وسفلية. ولها بعد المفارقة صحة

---

(١) عن كتاب «فى التصوف الإسلامى وتاريخه» تأليف الأستاذ رينولد نيكولسون وترجمة الدكتور أبو العلا عفيفى سنة ١٩٥٦.

ومرض ولذّة ونعيم وألم أعظم مما كان لها حال اتصالها بالبدن بكثير، فهنالك الحبس والألم والعذاب والمرض والحسرة. وهنالك اللذة والراحة والنعيم والإطلاق. وما أشبه حالها فى هذا البدن بحال ولد فى بطن أمه، وحالها بعد المفارقة بحاله بعد خروجه من البطن إلى هذه الدار.

فلهذه الأنفس أربع دور، كل دار أعظم من التى قبلها:

الدار الأولى: فى بطن الأم، وذلك الحصر والضيق والغم والظلمات الثلاث[1].

والدار الثانية: هى الدار التى نشأت فيها وألفتها واكتسبت فيها الخير والشر وأسباب السعادة والشقاوة.

والدار الثالثة: هى دار البرزخ وهى أوسع من هذه الدار وأعظم بل نسبتها إليه كنسبة هذه الدار إلى الأولى.

والدار الرابعة: هى الدار التى لا دار بعدها، دار القرار، وهى الجنّة أو النار. والله ينقلها فى هذه الدور طبقًا بعد طبق حتى يبلغها الدار التى لا يصلح لها غيرها، ولا يليق بها سواها. وهى التى خلقت لها وهيئت للعمل الموصول لها إليها. ولها فى كل دار من هذه الدور حكم وشأن غير شأن الدار الأخرى. فتبارك الله فاطرها

(١) المشيمة، والرحم، والبطن.

ومنشئها ومحييها ومميتها ومسعدها ومشقيها، الذى فاوت بينها فى درجات سعادتها وشقاوتها، كما فاوت بينها فى مراتب علومها وأعمالها وقواها وأخلاقها. فمن عرفها كما ينبغى شهد أن لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له، له الملك كله، وله الحمد كله، وبيده الخير كله، وإليه يرجع الأمر كله، وله القوّة كلها، والقدرة كلها، والعزّ كله، والحكمة كلها، والكمال المطلق من جميع الوجوه. وعرف بمعرفة نفسه صدق أنبيائه ورسله. وأن الذى جاءوا به هو الحق الذى تشهد به العقول، وتقرّ به الفطر، وما خالفه هو الباطل، وبالله التوفيق»[1].

* * *

وبعد..

إن الحديث عن النفس طويل طويل لا ينتهى إلى حدٍّ، ولا يقف عند غاية.. وليس ما أوردناه عنها هنا فى هذا الكتاب إلاّ قطرة من محيط..

ولقد ألّف كثير من الفلاسفة والحكماء منذ قرون فى موضوع النفس كتبًا ومجلدات تعدّ بالآلاف. ومازال الكتّاب والفلاسفة والمفكرون فى كل عصر يكتبون، ومع ذلك فلن يصلوا إلى فهم النفس البشرية أكثر مما بيّنه الله تعالى عنها فى كتابه العزيز. حيث إنّ

---

(١) كتاب «الروح لابن القيم» الطبعة الثالثة ١٩٦٦ ص ١١٦/١١٧.

العقل الإنسانى مهما أوتى من علم فلن يصل عن طريق النظر والتفكر إلى معرفة النفس الحقيقية. والدليل على ذلك اختلاف علماء النفس والمفكرين فى نظرتهم إليها.

ولا شك أن موضوع النفس - مع ذلك - جدير بالبحث والدراسة لا سيا إذا أدركنا توجيه الآية الكريمة لذلك العالم:

﴿وفى أنفسكم أفلا تبصرون﴾

ومن دراسة النفس حسب المدارس القديمة التى كان الإغريق من أهم واضعى أسسها وبخاصة أفلاطون - كما أسلفنا القول - أخذ فلاسفة العرب وغيرهم من علماء الغرب من شتى الأمم، الكثير من هذه الأبحاث.

وظلت طويلاً تدرس على مدى العصور والأجيال حتى القرن التاسع عشر حينما ظهر فى الغرب علماء من أمثال وليم جيمس وماكدوجال وغيرهما، ووضعوا لهذه الدراسات مناهج مرتبة ومنظمة، وجعلوا منها علماً قائماً بذاته هو علم «السيكولوجيا» أى «علم النفس»، ووضعوا له تعريفين:

أولهما: التعريف الاتباعى التقليدى الذى يكاد يكون عالميًا ألا وهو علم دراسة حوادث النفس. فالمخلوق البشرى مكوّن من جسد وروح. وكما أن علم وظائف الأعضاء «الفيزيولوجيا» يصف حوادث الجسد ويحاول تفسيرها، فكذلك علم النفس يصف حوادث النفس

من حركات وصور وأفكار وعواطف وغيرها ويحاول تفسيرها.

وأما التعريف المتأخر فقد اختصّت به المدرسة السلوكية، وهو علم دراسة السلوك البشرى أو دراسة الأعمال البشرية. وعلم النفس فى رأى هذه المدرسة لا يفعل أكثر من وصف أعمال الجنس البشرى بدقة شأنه فى ذلك شأن عالم الحيوان الذى يصف سلوك النمل مثلاً.

وكان من أصعب الأمور للأقدمين من الفلاسفة أن يفهموا النفس فهمًا صحيحًا لأنهم كانوا لا يفهمون المادة فهمًا صحيحًا. وكانوا يقسمون المادة إلى أربعة عناصر: الماء، والهواء، والنار، والتراب. ولكن تبّين فى العلم الحديث غير هذا وأن المادة لا تنتهى حتى بالذرة. بل إن هناك نظرية تقول بأن المادة شعاع متحرك[1] وأن هناك من الناحية الرياضية أجسامًا غير مادية تعلو على مستوى الحواس، وأن هذه الأجسام غير المادية تتداخل فى الأجسام المادية حتى بالنسبة لأجسامنا الخاصة. وهذه الأجسام غير المادية يطلق عليها الآن وصف الأجسام الأثيرية كما يطلق عليها فى علم الروح المعاصر «النموذج» أو «المثال الأصلى» Arch Types. وهذه النماذج المطابقة للجسد المادى تحمل خصائص النفس من غرائز وميول، كما تحمل الوعى والروح، وتربط بينهما فى إطار يمثل العنصر الباقى أو الخالد فى الإنسان أو كما وصفه «يونج» Yung بأنه الإنسان السماوى، أى

(١) نظرية الدكتور مشرّفة وإينشتاين.

العنصر الخالد أو الموهوب للخلود فى الإنسان، وهو حامل شعلة العقل والروح[1].

وكلمة « بسيكولوجى » Psychology يونانية مركبة من كلمتين، الأولى Psych « سايك » ومعناها « النفس » والثانية « لوجى » Logy، ومعناها « العلم ». ولما كانت هذه التسمية تنطبق على هذا العلم انطباقًا جيدًا حوفظ عليها حتى اليوم.

« وأخذت السيكولوچى تتطور على أيدى فرويد وتلاميذه وأدخلوا عليها اكتشافات علمية جديدة. وكانت بدورها موضعًا للمناقشة، وخرجت منها آراء جديدة على أيدى أدلر، ويونج، وريفرز، وغيرهم، بعد أن ظل علماء النفس طويلاً فيما سلف يتجاهلون التنويم المغنطيسى لأنهم لم يعلموا أين يضعونه من إطار معارفهم. وبعد أن ظلوا طويلاً وهم يكادون يحسبون أنهم غير مطالبين ببحث الظواهر العقلية التى لا يمكن اعتبارها واعية، مثل الأحلام، والهستريا، والجنون، والتنويم المغنطيسى »[2].

وأصبح لهذا الموضوع مدارس مختلفة ومذاهب متعددة، وعلومًا

---

(١) راجع كتاب « مفصل الإنسان روح لا جسد » للدكتور رءوف عبيد، الجزء الأول طبعة رابعة ص ٨٤٤ - ٨٨٩.

(٢) عن كتاب « النظرة العلمية » تأليف برتراند راسل، تعريب الدكتور عثمان نوية ص ١٦٥.

فرعية شتى. فهناك: علم النفس الفردى، والتربوى، والاجتماعى والجنائى، والصناعى، والعملى، وما إلى ذلك من بحوث فى الشخصية والذكاء وملكات النفس إلخ.. ومع ذلك فما يزال التطور العلمى حتى هذه اللحظة سائرًا فى طريقه سيرًا حثيثًا ويدخله فى كل يوم كشف جديد. وما يزال العلماء فى بداية البحث وعلى عتبة الكشوف، وما تزال آيات الله الرائعة الخالدة فى أعطاف هذه النفس العجيبة..

ومن هذه المدارس المتطورة فى العصر الحديث ظهر علماء روحيون ميّزوا بين السيكولوجى Psychology (علم النفس)، وبين السيكك Psychic Science (علم الروح). وقالوا إن الأوّل يشمل النفس عامة من جميع نواحيها، ويبحث عن القواعد الأصلية لحياة العقل وعملياته وصورها، ومظاهرها المتعددة؛ بينما يختص الثانى بموضوع الروح وأسرارها وكنهها وخلودها.

وكانت خطوة جريئة للأمام من بعض العلماء النفسيين فى طريق التسليم بما وصل إليه بحاث الروح من أن مادتى الباراسيكولوجى وما وراء الروح هما الوسيلة المعترف بها علميا للبحث فى الروح، وفيما يتصل بخصائصها وملكاتها واستقلالها عن الجسد المادى، و «احتمال» بقائها بعد موت هذا الجسد.

فلقد كان هؤلاء العلماء - من قبل - يقفون موقفًا عدائيا صريحًا

من علم الروح ومن نتائجه الإيجابية، فأصبحوا يقفون الآن موقف التسليم الصريح، أو الحياد الصريح، بعد أن ظهر بجلاء صحة ما شاهدوه من أن نتائج البحوث الروحية قد أصبحت حقائق علمية مترابطة فيما بينها، وفى الوقت نفسه مرتبطة بحقائق الفلسفة، بل أيضا بحقائق العلوم الأخرى وثيق ارتباط. تستوى فى ذلك حقائق علمى النفس والأخلاق مع حقائق الفيزياء والرياضة.

أما وقد اجتذبنا الحديث إلى ذكر الروح، **وهو الجزء الثالث والهام من تكوين الإنسان** فلا مندوحة من أن نلمّ به إلمامة سريعة مسترشدين برأى علماء الروح فيما يختصّ بموضوعه بعد أن عرفنا ما فيه الكفاية عن النفس ومظاهرها وما قيل فيها من جميع نواحيها.. وليكن موضوع «علم الروح» هو موضوع حديثنا فى كتاب خاص آخر.. فالروح ليست أقلّ شأنًا من النفس فى أهميتها.. وإذا كانت النفس كما قلنا أصبح لها علم خاص يدرس فى المدارس والجامعات. فالروح أيضا أصبح لها فى معظم الدول الغربية معامل خاصة بها وكراسى فى الجامعات، وجمعيات عالمية كبيرة معترف بها فى جميع أنحاء العالم.

والروحية وحدها هى التى تستطيع أن تطلع الوجود على حقيقة النفس وعجائبها وعمقها وإحاطتها وسيطرتها على الجسد، وسموّها أو انحطاطها، وتصرّفها المطلق فى المادة..

ولقد تحدّث فى ذلك كثير من الفلاسفة والصوفية الكرام فى كل امّة، وبيّنوا أن النفس حينما تصفو وترقّ وتلطف تحدث من التصرفات العجيبة فى المادة ما يعتبر خرقًا لقوانين المادة التى ألفها الناس.

المراجع

١ - القرآن الكريم

٢ - حياة الحيوان للدميرى.

٣ - إزالة اللبس عن حقيقة النفس للسيد إدريس بن الشريف الحسنى العلوى.

٤ - الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

٥ - دراسات فى الفلسفة الإسلامية : للدكتور محمود قاسم.

٦ - فى النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام : للدكتور محمود قاسم.

٧ - فصوص الحكم : للشيخ محيى الدين بن عربى.

٨ - بلوغ الأرب : للألوسى.

٩ - عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات : للقزوينى.

١٠ - الثمرة المرضية : للفارابى.

١١ - المطالب القدسية فى أحكام الروح وآثارها الكونية : للشيخ محمد حسنين مخلوف.

١٢ - الحياة الأخرى : للدكتور عبد الرزاق نوفل.
١٣ - راجا يوجا : للأستاذ حسن حسين.
١٤ - تهذيب الأخلاق : لابن مسكويه.
١٥ - فلسفة الأخلاق فى الإسلام : للدكتور محمد يوسف موسى
١٦ - البصائر والزخائر : تحقيق أحمد أمين والسيد صقر.
١٧ - المقابسات : تحقيق حسن السندوبى.
١٨ - أبو حيان التوحيدى (سلسلة أعلام العرب رقم ٣٥) : للدكتور زكريا إبراهيم.
١٩ - دائرة المعارف الإسلامية.
٢٠ - أحوال النفس : تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى.
٢١ - هدية الرئيس للأمير : لابن سينا : تحقيق إدوارد كرينليوس فنديك.
٢٢ - معارج القدس فى مدارج معرفة النفس : للغزالى.
٢٣ - فلسفة الأخلاق : للشيخ محيى الدين بن عربى.
٢٤ - إخوان الصفا : للدكتور جبور عبد النور.
٢٥ - رسالة فى معرفة النفس الناطقة وأحوالها : لابن سينا.
٢٦ - قلائد العقيان ووفيات الأعيان : لابن خلكان.
٢٧ - مقالة مختصرة فى النفس البشرية : لابن العبرى : تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعى.
٢٨ - شذرات الذهب : لابن العماد.

٢٩ - طبقات الأطباء : لابن أبي أصيبعة.
٣٠ - السهروردي (سلسلة نوابغ الفكر العربي) : للأستاذ سامي الكيالي.
٣١ - قصيدة النفس لابن سينا : شرح العلامة زين الدين عبد الرءوف المناوي.
٣٢ - كتاب الروح لابن القيم الجوزية.
٣٣ - الله : للأستاذ عباس محمود العقاد.
٣٤ - سرّ الحياة في النفس والإنسان : للمسعودي.
٣٥ - الطاقة الروحية : لهنري برجسون : ترجمة سامي الدروبي.
٣٦ - اليوجا ينبوع السعادة : للأستاذ عباس المسيري.
٣٧ - العقل منبع الحكمة : دار الفكر العربي.
٣٨ - الأحلام والرؤى (سلسلة اقرأ). للمؤلف
٣٩ - الروح والخلود (سلسلة اقرأ) للمؤلف.
٤٠ - معالم الطريق إلى الله : للسيد محمود أبو الفيض المنوفي.
٤١ - لمع اليقين في الكشف عن مناهج الفيضيين : للسيد أبو الفيض المنوفي.
٤٢ - مفصل الإنسان روح لا جسد : للدكتور رءوف عبيد.
٤٣ - النظرة العلمية : لبرتراند راسل : ترجمة الدكتور عثمان نويه.
٤٤ - التفسير القرآني للقرآن : للأستاذ عبد الكريم الخطيب.

٤٥ - تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها للدكتور نجيب بدوى.
٤٦ - نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام للدكتور على سامى النشار.
٤٧ - مدرسة الحكمة للدكتور عبد الغفار مكاوى.
٤٨ - حضارة الإسلام ترجمة الأستاذ عبد العزيز جاويد.
٤٩ - قصة الفلسفة اليونانية للدكتورين أحمد أمين وزكى نجيب محمود.
٥٠ - أفلوطين عند العرب للدكتور عبد الرحمن بدوى.
٥١ - على هامش التاريخ المصرى القديم للأستاذ عبد القادر حمزة.
٥٢ - النهج القويم فى تاريخ شعوب الشرق القديم.
٥٣ - الخلود فى التراث الثقافى المصرى للدكتور سيد عويس.
٥٤ - المظاهر الحضارية للأستاذ سليم حسن.
٥٥ - فجر الضمير لجيمس هنرى ستيد ترجمة سليم حسن.
٥٦ - مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة لأدولف أرمان وهرمان رانكه.
٥٧ - فى التصوف الإسلامى وتاريخه ترجمة الدكتور أبو العلا عفيفى.

فهرس الكتاب

صفحة

صفحة

صفحة

كتب أخرى للمؤلف

		السنة
١ - آمال	: شعر منثور.	١٩٣٢
٢ - هيام	: شعر منثور.	١٩٣٣
٣ - مسألة الجنسين	: من الوجهة السيكولوجية والبيولوجية.	١٩٤٥
٤ - القوى العقلية	: تدريب نفسانى.	١٩٤٦
٥ - دليل الاسكندرية	: أول دليل من نوعه عن الاسكندرية	١٩٤٧
٦ - الأحلام والرؤى	: دار المعارف (سلسلة اقرأ).	١٩٥٦
٧ - لكى تكون سعيدًا	: دار المعارف (سلسة اقرأ).	١٩٦١
٨ - نحو حياة مشرقة	: دار المعارف (سلسلة اقرأ).	١٩٦٣
٩ - الطريق إلى النجاح	: دار المعارف طبعة أولى.	١٩٦٢
	(سلسلة اقرأ) طبعة ثانية.	١٩٦٦
١٠ - الروح والخلود بين العلم والفلسفة	: (دار المعارف).	١٩٧٠
١١ - العقل منبع الحكمة	: عن دار الفكر العربى	١٩٧٧

١٢ - العودة للتجسد فى المفهوم العلمى الحديث (منشأة المعارف). ١٩٧٤

١٣ - الروحية طريق الحياة : المركز العربى للنشر والتوزيع. ١٩٧٩

١٤ - الشيخ طنطاوى جوهرى : دراسة ونصوص « دار المعارف ». ١٩٨٠

١٥ - قوانا الكامنة وكيف نستغلّها (سلسلة اقرأ). ١٩٨٣

١٦ - علم النفس : وكيف يمكن أن يساعدك. (المركز العربى للنشر والتوزيع)

١٧ - عقدة النقص : معناها وعلاجها. (المركز العربى للنشر والتوزيع)

١٨ - القلق : أسبابه وعلاجه. (المركز العربى للنشر والتوزيع).

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٤٧٨٠
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢١٠٥-٨	ISBN

١ / ٨٦ / ٢٤١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرأ

بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن فى مكتبتك موسوعةً متفرقة فى فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصر الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك فى إخراج جيد .. وسعر زهيد .

٤٠٥٧٧٨/٠١

ص
٨٠

